teatro

Lionel Abel

Metateatro

UMA VISÃO NOVA DA FORMA DRAMÁTICA

ZAHAR
EDITORES

METATEATRO

O vocábulo que dá título a êste livro é nôvo, assim como é nôvo o seu conteúdo: "metateatro" é uma expressão utilizada pelo autor para que a criação teatral autêntica possa estabelecer a continuidade reclamada entre a forma clássica da tragédia e os modelos possíveis capazes de interpretar e comover a "matéria teatral" disponível no mundo dos nossos dias. As grandes criações do teatro ocidental são revitalizadas como "metateatro", isto é, como o universo em que a consciência humana necessàriamente se projeta e em que a irrupção do "demoníaco" esclarece a verdadeira natureza dos personagens maiores.

O fascínio dos ensaios aqui enfeixados percorre a realidade última das maiores criações do teatro: SÓFOCLES, SHAKESPEARE, CALDERÓN, RACINE, IBSEN, SHAW, BRECHT, BECKETT, GENET e outros fornecem os exemplos inigualáveis através de suas obras e personagens, que formam o grande laboratório do autor para a formulação de sua nova visão da forma dramática.

O dramaturgo contemporâneo não pode mais lançar-se à forma da tragédia clássica. O seu conteúdo e os seus pressupostos cederam lugar à necessidade de uma forma filosófica do drama, que tem função simétrica àquela mas que, por contingência evolutiva natural, oferece maior aptidão para captar as fôrças díspares que compõem, no mundo de hoje, o destino do homem dêste século. É fora de dúvida que as grandes obras contemporâneas estruturam-se nessa direção.

A fôrça crítica do autor mostra-se, pois, com um poder estimulante capaz de elevar o leitor a um nível de compreensão alta e de entendimento aprofundado do teatro maior e da própria essência da criação no campo vasto da dramaturgia, iluminando os maiores momentos do exercício civilizador do teatro do Ocidente.

LIONEL ABEL, dramaturgo várias vêzes premiado por suas peças — *Absalão, A Morte de Ulisses, O Pretendente* — dedica-se à crítica teatral regular — da qual é considerado um renovador — nas revistas *Partisan, Kenyon, Commentary, The New Republic* e *The Nation*.

TEATRO

METATEATRO

LIONEL ABEL

METATEATRO

UMA VISÃO NOVA DA FORMA DRAMÁTICA

Tradução de
BÁRBARA HELIODORA

Apresentação de
PAULO FRANCIS

ZAHAR EDITORES
RIO DE JANEIRO

Título original:
METATHEATRE
A New View of Dramatic Form

Traduzido da quarta impressão, publicada em 1968 por
HILL AND WANG, de Nova York, EUA

Copyright © 1963 by Lionel Abel

capa de
ÉRICO

1968

Direitos para a língua portuguêsa adquiridos por
ZAHAR EDITORES
Rua México, 31 — Rio de Janeiro
que se reservam a propriedade desta tradução

Impresso no Brasil

Índice

O Intelecto no Teatro, apresentação de Paulo Francis 7
Prefácio 13

TRAGÉDIA

Verdadeiros e Falsos Demônios 17
O Destino de Atália — e Racine 29

METATEATRO

Hamlet, Q.E.D. 63
Metateatro: Shakespeare e Calderón 86
Uma Nota a Respeito da *Maria Stuart* de Schiller ... 102
O Mito do Metateatro 104
Genet e o Metateatro 107
Beckett e o Metateatro 115
Brecht: Seu Não e Seu Sim 119
Brecht e o Metateatro 139
Tragédia — ou Metateatro? 144

MATÉRIA RELEVANTE

Ruim pelo Norte e pelo Sul 153
Nem Todo Mundo Está num Apêrto 161
O Living Theatre 168
Samuel Beckett e James Joyce em *Fim de Partida* .. 176
O Teatro e o "Absurdo" 183

O Intelecto no Teatro

LIONEL ABEL acha que o intelecto como fôrça autônoma (ou, ao menos, pretendente ao livre arbítrio) dentro da Cultura destruiu a concepção original de tragédia, onde a totalidade do ser humano se exprimia sem a consciência de si própria que caracteriza o teatro moderno. A tese tem certa validade, ao menos se não a contrastarmos com o pensamento de Levi-Strauss, no qual a inter-relação de raciocínio e ambiência é dada como axiomática, eliminando as últimas presunções de pensarmos a realidade (ilusão que encontramos, de forma atenuada, até em Marx). O pensamento é uma partícula da realidade. Abel nota bem a diferença entre o teatro de Ésquilo & Sófocles e o de Shakespeare. No primeiro existe aquela totalidade a que já me referi, enquanto em *Hamlet*, por exemplo, o cérebro do protagonista vive um drama pessoal e intransferível para o transcurso da peça. É verdade que a conceituação grega de tragédia já não resistiu a Eurípides, pois êste "pensa" também fora da ação; daí, talvez, a empatia que nos desperta. Eurípides servia como nosso precursor.

Foi, porém, com a dramaturgia de Shakespeare que o homem moderno emergiu, em sua inteireza. Ela representa o fim dos sistemas que continham totalitàriamente o indivíduo, à maneira de Jonas dentro da baleia. *Hamlet*, como observa Abel, não dá um passo sem medi-lo, pesá-lo, contraditá-lo teòricamente. Participamos menos do que sente (apesar da poesia incomparável) do que partilhamos sua resistência intelectual ao *time out of joint*. Daí para a verificação sociológica e psicológica da realidade, *marginalmente* ao que está acontecendo no palco, é um passo curto para o teatro de Ibsen, até a super-racionalização de Brecht.

Abel falha, nessa série importante de ensaios, ao não levar em conta que vivemos uma reação ao *status quo*. Êle ainda funciona em têrmos racionalistas do século XIX. Daí recusar a conceituação de Absurdo, proposta por Martin Esslin (*O Teatro do Absurdo:* ZAHAR EDITÔRES). Também é antipático ao Nôvo Teatro, isto é, a essa procura de uma experiência predominantemente sensorial que lembra, em muitos aspectos, o *ethos* do teatro grego. Para Abel, a revolução do intelecto, via *Hamlet*, é irreversível. Nada é irreversível, nesse sentido. O homem, muito ao contrário, parece condenado a repetir certas fases de sua existência primeva, sob diferentes contextos sociais. O espírito de Dionísio está nas festas de LSD, em guerra permanente contra o apolinismo da sociedade industrial. O Nôvo Teatro e o Teatro do Absurdo buscam a essência sensorial do homem. E pegam muito bem uma das tendências principais de diversos movimentos políticos da época, exemplificados pelos revolucionários estudantis: a anarquia dos instintos em contraposição à rigidez intelectual do Estado tecnológico.

O Metateatro, apesar dessas restrições, é um livro importante. Abel leva a defesa do racionalismo às mais produtivas conseqüências. Seus ensaios fogem à rotina da crítica teatral contemporânea. Nêles, podemos sempre encontrar algo que não percebemos no *mainstream* da dramaturgia. Algo que soma. Sem se filiar a qualquer corrente, êle revê *Hamlet*, precedentes e sucessores, como se fôssem textos inéditos, à espera de revelação. É a forma correta de aproximar-nos da obra de arte.

A tragédia cessou de existir, em última análise, quando o homem passou a considerar-se senhor do seu destino. Tragédia clássica, ou seja, um contexto religioso, aceitando um destino pré-organizado nos céus. Se Shakespeare foi o primeiro a observar êsse fato, isso se deve a um determinismo histórico (o seu gênio, claro, não cabe em tal nicho). Shakespeare é um homem da Renascença, quando o humanismo grego se reafirmava sôbre alicerces da ciência emergente. Abel, naturalmente, percebeu isso, que não é novidade para os *experts* no tema. Sua originalidade e interêsse residem no

estudo formal dessa transição, valendo por um guia útil para os dramaturgos modernos, que buscam fixar em sua obra uma continuidade cultural, mesmo quando se preocupam em rompê-la revolucionàriamente.

PAULO FRANCIS

O autor deseja agradecer a Commentary, Partisan Review e The New Leader *pela permissão para o uso de alguns dos trabalhos que aparecem neste livro.*

Prefácio

PROCUREI fazer duas coisas neste livro: em primeiro lugar, explicar por que a tragédia é tão difícil — quando não impossível — para o dramaturgo contemporâneo; e, em segundo, sugerir a natureza de uma forma de drama equivalentemente filosófica. Em outras palavras, procurei fechar uma porta com certa firmeza, e abrir ligeiramente outra. Para além da porta que procurei abrir encontra-se um certo número de obras-primas, as mais antigas das quais remontam ao século XVI; e encontram-se também algumas grandes obras contemporâneas. Acredito que as peças que nos preocuparão no futuro serão, em sua estrutura geral e em sua filosofia, semelhantes a essas.

Dei também um nome à espécie que têm sido, e penso eu continuarão a ser, importantes para nós. É possível que um nome melhor do que o que escolhi possa ser sugerido. Não insisto na adoção do nome que proponho; mas insisto em que a espécie de peça que designei como metateatro necessita de uma designação.

Depois de Aristóteles, Hegel e Nietzsche deveria ser possível falar sôbre a tragédia com um certo grau de clareza. Mas essa forma dramática, tão famosa e reverenciada, é continuamente obscurecida pelas dissertações dos críticos, pela verborragia dos jornalistas, e pelas peças de certos dramaturgos (mesmo entre os mais dotados). Ao escrever sôbre outra forma dramática, de um tipo que até agora não teve um nome específico, não consegui abranger todo o campo, e nem julgo que tenha dito a última palavra sôbre o assunto.

Não peço que me ouçam, embora eu esteja errado, porque minha forma de estar errado é interessante ou idiossin-

crática. Não. Afirmo que estou certo. Se não o afirmasse convictamente, não sujeitaria os outros à leitura das minhas idéias. Porém admito que a minha visão não cobre todo o campo do drama, e que ainda não a apliquei a tôdas as peças do tipo ao qual dei uma designação.

O livro é composto de trabalhos escritos independentemente. Espero que seja fundamentalmente coerente, muito embora eu não possa considerá-lo como sistemático. Além disso, na última parte, intitulada "Matéria Relevante", afastei-me dos dois temas principais do livro, tragédia e metateatro, para lidar com assuntos que se relacionam, embora indiretamente, com os assuntos principais. Por exemplo, procurei destruir uma alternativa já apresentada para a interpretação do drama moderno (a idéia de Martin Esslin de que existe um "teatro do absurdo"); procurei criticar as atividades do Living Theatre, uma instituição local que vem atraindo atenção considerável; e procurei negar a importância do verso na forma dramática moderna.

Talvez não seja bom encorajar os leitores a encontrar os principais pressupostos de um livro em seu exíguo prefácio. Mas mesmo assim vou enunciar aqui o meu pressuposto principal. Todos os estudos das formas dramáticas que fiz neste livro implicam a idéia de que as formas dramáticas se relacionam e se nutrem de valôres que são importantes fora do drama. Não sou um formalista. Creio que os formalistas estão por demais interessados na forma em si para poder chegar realmente a compreendê-la.

LIONEL ABEL

Verdadeiros e Falsos Demônios

I

SÓFOCLES propõe, em *Édipo Rei* e *Édipo em Colona*, os dois movimentos essenciais da tragédia: na primeira peça sôbre Édipo o protagonista é destruído; na segunda, tendo sobrevivido à destruição trágica, êle se torna divino, um demônio.

Talvez a melhor maneira de compreender êsses dois movimentos diferentes seja a de considerar, em poucas palavras, aquela falta humana que, segundo o pensamento grego, torna possível a tragédia: *hubris*. Sem *hubris* não é muito provável que qualquer personagem venha a ser destruído em uma tragédia; sem ser destruído, nenhum personagem pode-se tornar divino, isto é, um demônio. *Hubris*, portanto, é uma coisa ambígua que pode levar à destruição, mas que também pode conduzir ao que na concepção de uma mente grega seria algo semelhante à graça.

Alguns estudiosos têm insistido que *hubris*, a principal falta trágica, é a insolência. Por outro lado, o Professor Whitman, em seu recente livro sôbre Sófocles, procurou destruir a própria idéia do *hubris*. Segundo o professor, os heróis e heroínas de Sófocles não são motivados por *hubris*, o que seria negativo na melhor das hipóteses, mas por *arete*, que é bom e positivo, pois *arete* é o sentimento de obrigação em relação à forma da própria virtude de cada um. Mas nem Whitman, que nega que o protagonista de uma tragédia seja culpado de *hubris*, e nem aquêles que afirmam que êle o é, compreenderam *hubris*, creio eu, em tôdas as suas ambigüidades.

Será *hubris* a insolência? E só isso? Pode-se argumentar que sim. Porém, o conceito, assim compreendido, iluminaria

bem pouco o movimento das obras de Sófocles, ou o modo pelo qual êle concebia seus heróis e heroínas. Sugiro que *hubris* não é insolência, e que quando um personagem age como se já tivesse vivido uma tragédia, quando a tragédia ainda está à sua espera, êle é culpado de *hubris*. Por outro lado, ter passado por uma tragédia, ter sido destruído, mas de algum modo continuar a viver, é tornar-se capaz de podêres demoníacos. O personagem que age como se êle ou ela tivesse o poder de um demônio será destruído; mas após essa destruição poderão vir os podêres demoníacos. *Hubris*, portanto, é a presunção a uma certa espécie de divindade que poderá ou não ser concedida.

Isso não significa que o protagonista de uma tragédia esteja disposto a ser destruído para tornar-se um demônio. Muito pelo contrário, o protagonista trágico espera atingir fins outros e mais humanos. Êle age, porém, se fôsse invulnerável; e é essa ficção que o conduz à destruição.

Na primeira peça de Édipo, de Sófocles, vemos um exemplo perfeito de *hubris*. Édipo anuncia que êle encontrará e punirá o assassino de Laio. Êle persiste, embora aconselhado a não fazê-lo, até descobrir que êle próprio é o assassino que jurou punir, bem como que o homem que êle assassinara é seu próprio pai. Tal conhecimento o destrói. Êle se cega e se exila; mas não morre.

Na segunda peça edipiana, o antigo rei, que é agora um mendigo guiado por sua filha, tornou-se um demônio após sobreviver à tragédia: duas cidades desejam seu corpo quando morrer, pois segundo um decreto de Apolo será bendita a cidade em que fôr enterrado Édipo. Além disso, Édipo, que matou o pai e expiou essa culpa, se sente suficientemente poderoso para maldizer seus dois filhos e condená-los a morrer pela mão um do outro. (Entretanto Sófocles, desejando preservar algum componente de liberdade humana mesmo na mais rígida corrente de causalidade, torna bem claro que após a maldição de Édipo seus dois filhos não estão necessàriamente condenados a matar um ao outro; isso só acontecerá se Polinice insistir em marchar com seus exércitos contra Tebas. Se insistir, no entanto, êle morrerá, bem como seu irmão Etéocles.)

O poder evidenciado por um personagem já destruído pela tragédia é tão trágico, como vemos pela leitura de *Édipo em Colona*, quanto a fraqueza de um personagem que se pensa todo-poderoso e acaba por ser tràgicamente destruído. As duas peças de Sófocles se complementam e englobam todo o domínio da tragédia.

O que acontece quando um demônio falso e um verdadeiro se encontram? Tal é o assunto da *Antígona* de Sófocles.

Já foi dito que ambos os principais personagens da tragédia, Antígona e Creonte, estão certos — Antígona porque representa os deuses da família (ou, para um idealista, as leis que existem além dos deuses), Creonte porque representa os deuses do Estado. Tal era o ponto de vista de Hegel, que considerava a *Antígona* a mais perfeita expressão da tragédia.

Porém não é verdade que Antígona e Creonte estejam igualmente certos em suas posições. Não há dúvida de que Creonte parece estar certo em certos momentos, porém só até a entrada de Tirésias; depois disso não só êle está claramente errado como também, segundo Tirésias, é objeto de ódio dos deuses. Êle fêz algo còsmicamente errado, que se contrapõe à ordem da natureza e da sociedade: enterrou um vivo e negou entêrro a um morto. E no entanto Creonte não estaria tão errado quanto está no momento em que Tirésias o denuncia se Antígona não tivesse tido a fôrça necessária para desafiar um edito do Estado. É a *fôrça* de Antígona que torna Creonte um criminoso. Tivesse ela se submetido ao edito, e êle incorreria em êrro, sem dúvida, porém não totalmente.

De modo que simplesmente não é verdade que Antígona e Creonte sejam èticamente iguais. Por assim julgá-los, Hegel inventou sua teoria completamente incorreta — embora original e interessante — da tragédia, que êle via como um conflito entre duas instituições de igual valor, o Estado e a família.

A qualquer pessoa que tenha visto um bom espetáculo de *Antígona* fica bem claro que Antígona está certa, mas que o personagem patético é Creonte. É dizer que Antígona

está certa é dizer muito mais do que dizer que ela está èticamente certa ou que a família é mais importante do que o Estado.

Mesmo que Sófocles julgasse a família mais importante do que o Estado — o que eu duvido — isso não bastaria para explicar o acêrto de Antígona ou o êrro de Creonte. Em verdade, Hegel poderia estar inteiramente correto em concluir que um dramaturgo ateniense colocaria necessàriamente a família e o Estado em têrmos èticamente iguais, mas mesmo assim Antígona e Creonte não lutam como iguais. Nem se origina a desigualdade entre êles de uma superioridade das posições éticas e religiosas de Antígona. A superioridade de Antígona em relação a Creonte nasce do fato de ser ela um verdadeiro demônio, e êle um falso.

Essa superioridade de Antígona, não só em relação a Creonte mas também a tôdas as outras pessoas na peça, é demonstrada desde a primeira cena, quando ela propõe à sua irmã Ismênia que ambas enterrem seu irmão Polinice em desafio ao edito de Creonte. Ismênia recusa. Como poderão elas, fracas como são, lutar contra o Estado? Antígona responde com grande aspereza que ela pode fazê-lo, e o fará, e que não deseja mais o auxílio da irmã: ela própria enterrará o corpo do irmão e lutará contra o Estado o melhor que puder, sem auxílio de ninguém. E fala com fôrça e segurança demoníacas.

Será Creonte um demônio? Quando aparece, seu primeiro pronunciamento é uma tentativa de convencer o côro de que não se deterá diante de nada, e que punirá quem quer que seja que, em desafio às suas ordens, honrar o corpo de Polinice, o traidor morto. "Por que ofender um homem morto?", pergunta o Côro. Creonte responde que dois irmãos estão mortos, sendo um o herói que defendeu sua cidade e o outro o traidor que procurou conquistá-la. O Estado deve fazer distinção entre os dois cadáveres, e o único modo de ficar patente o seu desprêzo pelo traidor é deixar seu corpo sem entêrro. Além do mais, assevera Creonte, o Estado lhe é tão caro que em seu nome êle esqueceria qualquer laço de amizade ou família. Para êle, acrescenta, o Estado é tudo.

Ao fazer tal asserção, Creonte está enganando a si mesmo, pois em verdade ama seu filho Hêmon, que está apaixonado por Antígona. Ao falar como fala ao Côro, a Antígona e a Hêmon, Creonte age como se fôsse invulnerável aos sentimentos. O estranho é que Antígona, que fala em nome dos sentimentos, é invulnerável a qualquer sentimento por Hêmon, Ismênia ou o Estado. Antígona é verdadeiramente demoníaca, enquanto Creonte o é falsamente; ela pode morrer. Não é ela filha de Édipo e parte de sua tragédia? Não compartilhou ela seu exílio? Já não é êsse o caso de Ismênia. Mas Creonte não pode ouvir que seu filho está morto, e que sua mulher se suicidou, sem implorar para ser destruído. Êle já havia sido destruído, ao comportar-se como se fôra invulnerável:

II

O que acontece quando dois demônios verdadeiros se encontram? Em *Macbeth*, que me parece ser a única verdadeira tragédia de Shakespeare, o dramaturgo faz Macbeth enfrentar primeiro sua própria mulher, um falso demônio, e finalmente Macduff, um verdadeiro demônio, que se tinha assim tornado pela mão do próprio Macbeth ao mandar assassinar a mulher e os filhos de Macduff.

Essa peça de Shakespeare é, infelizmente, muito mal compreendida, mesmo pelos melhores críticos. T. S. Eliot, tão perceptivo em seus comentários a respeito de muitas outras obras shakespearianas, fala de *Macbeth* como se fôra apenas um estudo da "aquisição do hábito do mal", uma mera demonstração dramática de que quem fêz o mal uma vez é forçado a fazê-lo repetidamente.

> *The awful daring of a moment's surrender*
> *which an age of prudence can never retract.**

Essas linhas tiradas dos versos do próprio Eliot expressam um pensamento triste, porém não trágico. O que dizer da

* A terrível ousadia da entrega de um momento
que uma era de prudência não pode nunca retratar. (N. do T.)

terrível ousadia da entrega de um momento que coloca quem se entrega numa situação na qual êle nunca mais tem de ser prudente novamente? Tal momento é que é dramatizado por Shakespeare em *Macbeth.*

Bradley notou que *Macbeth* é a mais rápida de tôdas as tragédias shakespearianas. Como as tragédias gregas, mas ao contrário de tôdas as outras grandes obras shakespearianas, ela não tem qualquer enrêdo secundário. No início, Macbeth encontra as feiticeiras, que prometem que êle será *thane* de Cawdor, título hieràrquicamente superior àquele que êle já ocupa entre os *thanes,* e que finalmente êle será rei. Imediatamente após, êle descobre que o *thane* de Cawdor vai ser executado por traição e que êle, Macbeth, será feito Cawdor, exatamente como o profetizaram as feiticeiras. Deve a palavra das feiticeiras ser aceita literalmente? Poderia Macbeth então aspirar também à monarquia? No entanto, há um aspecto profético na acessão de Macbeth à posição do falecido Cawdor. Aparentemente, Cawdor, ao ser executado, conduziu-se com bravura, e alguém diz: "Nada lhe foi tão bem na vida quanto a maneira pela qual a deixou." O mesmo pode ser dito, no final da peça, a respeito de Macbeth.

Lady Macbeth, informada da promoção do marido e das promessas das feiticeiras, bem como de que o rei da Escócia virá visitar seu castelo, resolve ajudar Macbeth a ajudar o destino: ela é a favor do assassínio do rei em seu próprio castelo na primeira noite em que êle ali ficar como hóspede. Macbeth entrega-se todo às dúvidas e às especulações morais. Argumenta êle:

> *I dare do all that may become a man;*
> *Who dares do more is none.**

Lady Macbeth já havia respondido a essa questão ao negar sua condição de mulher. Antes mesmo que Macbeth chegasse ao castelo ela rezou para que fôsse privada de seu sexo. De certo modo ela pede em sua oração para tornar-se uma feiticeira, como as Três Irmãs que tanto estimularam a

* Ouso tudo o que é próprio de um homem;
Quem ousar fazer mais que isso, não o é. (N. do T.)

ambição de Macbeth. Chega mesmo a afirmar que preferia arrancar seu próprio filho de seu seio e esmigalhar seu cérebro a ver Macbeth incapaz de agir no momento em que a ação pode significar a maior de tôdas as recompensas.

Quando chega o momento da ação, no entanto, é o próprio Macbeth quem mata, coisa que Lady Macbeth teria sido incapaz de fazer. Como ela própria o confessa, o velho rei lembra seu pai. No início, portanto, é Lady Macbeth que deseja ir além do humano; mas não pode. Ela nunca chegará a ser um demônio, muito embora sua famosa fala pedindo para ser privada de seu sexo constitua, de fato, uma oração no sentido de ser transformada nesse sentido. Após o assassínio do Rei, de Banquo, e da mulher e dos filhos de Macduff, Lady Macbeth enlouquece. Macbeth, que a princípio relutara em matar seu soberano, e que se sentira tão culpado depois de mandar matar seu velho amigo Banquo, é capaz de continuar a viver após cada assassínio, sentindo seu terror em tôda a sua plenitude, porém sem jamais fraquejar interiormente. Quando lhe dizem que Lady Macbeth morreu, consegue dizer sôbre a vida:

> ... *It is a tale*
> *Told by an idiot, full of sound and fury,*
> *Signifying nothing**

mas mesmo assim continua a viver até o fim. As feiticeiras, naturalmente, prometeram-lhe uma certa imunidade. Disseram-lhe que sua vida estaria a salvo até que a floresta de Birnam viesse a Dunsinane, ou até que encontrasse um homem que não tivesse nascido de uma mulher. Quando os exércitos de Malcolm e Macduff se aproximam, cada soldado a carregar um ramo das árvores da floresta de Birnam, Macbeth começa a desconfiar que as promessas das feiticeiras não passam de jogos de palavras. Finalmente êle enfrenta Macduff e diz-lhe que êle não tem a menor possibilidade de vencer: Macbeth não pode ser vencido por homem algum nascido de uma mulher. Macduff revela então que

* ... É uma estória
Narrada por um tolo, cheia de som e fúria,
Significando nada. (N. do T.)

êle havia "sido arrancado do útero materno fora de tempo". Falhou a última proteção com a qual Macbeth pensava poder contar. À essa altura êle já é um demônio, já ficou além dos outros homens. Porém seu inimigo também o é, transformado, como eu disse, pela ação do próprio Macbeth, que mandara assassinar a mulher e os filhos de Macduff. Na maravilhosa cena em que Macduff é informado sôbre o que aconteceu à sua família, e sabe que sua mulher e todos os seus filhos foram mortos, pergunta êle:

Disseste todos?

É possível que se algum de seus filhos houvesse sido poupado êle não tivesse sido capaz de enfrentar Macbeth. Sugiro que Shakespeare talvez estivesse mesmo apontando o significado principal da peça ao fazer Macduff enfatizar a palavra *todos*.

Eis que agora Macbeth não tem mais qualquer defesa especial ou peculiar contra o adversário que êle tornou igual a si mesmo. Porém as últimas palavras de Macbeth, a Macduff, estão além da esperança ou do desespêro:

Though Birnam Wood be come to Dunsinane,
And thou oppos'd, being of no woman born,
*Yet I will try the last.**

Essas não são as palavras de um homem, mas de um demônio, que se tornou mais que homem por meio da tragédia. De certo modo as Feiticeiras mantiveram a palavra dada a Macbeth, pois êle foi agora elevado a um ponto acima de qualquer posição humana. Êle ousou "fazer mais do que é próprio de um homem" e, em sua morte, êle é mais do que um homem.

Macbeth e Macduff são os únicos demônios verdadeiros que Shakespeare foi capaz de colocar com sucesso no palco. Êle tentou, em outras obras, fazer demoníacos outros

* Embora a Floresta de Birnam tenha vindo a Dunsinane
E tu me oponhas, que não és nascido de mulher,
Ainda assim tentarei até o fim. (N. do T.)

personagens, mas não teve sucesso. Será talvez porque o sobrenatural tem de ser sugerido para que um demônio nos pareça convincente? Serão as outras pretensas tragédias shakespearianas por demais realistas? Eu me arriscaria a responder a tais perguntas com um sim muito definido, porém não desejo aqui argumentar em favor dessa minha convicção. Eu gostaria, no entanto, de chamar a atenção para o marcante fracasso de Shakespeare em sua tentativa de tornar Lear demoníaco.

Lear suporta a ingratidão e a vingança das filhas, o insulto de personagens subalternos, o escârnio de seu bôbo, as sábias recriminações de seu leal amigo Kent, e a fúria da tempestade; é banido e humilhado; está cansado, fraco, velho, enxarcado; não há consôlo para êle onde quer que seja ou em quem quer que seja; seu pensamento tende para a loucura. Não deveria êle, tendo sido submetido a tudo isso, tornar-se todo-poderoso, depois de ter sido tornado todo-impotente? É o que desejamos e esperamos depois da cena da tempestade.

Porém em lugar de tornar-se demoníaco, Lear enlouquece. Shakespeare, cuja compreensão intuitiva da lei dramática era tão profunda, deve ter pressentido que a loucura não era exatamente certa ou adequada ao ritmo trágico que êle desejava nessa peça. . Shakespeare faz Lear falar maravilhosamente — num sentido filosófico a respeito de ordem e anarquia, justiça e injustiça, luxúria e virtude — porém as elucubrações demoníacas filosóficas não são suficientes para tornar um homem num demônio. No final, Shakespeare recorre a uma espécie de simbolismo: Lear aparece coroado de flôres, sugerindo Cristo. Porém sugerir o Deus cristão de forma um tanto vaga não é a mesma coisa que se tornar *dramàticamente* divino por intermédio do sofrimento. Lear coroado de flôres é completamente fraco e indefeso. Êle não pode proteger Cordélia; ela é enforcada e êle morre incapaz de vingá-la. O movimento da peça o conduz à fraqueza última, sem que haja um movimento correspondente que a eleve no sentido da fôrça absoluta.

E no entanto tôda a beleza, fôrça e poder da peça, apesar de sua desordem fundamental, residem na sugestão de que Lear podia ou poderia tornar-se demoníaco. Lear

simboliza o demonismo com seus enunciados inspirados, seus gestos violentos, suas imprecações contra a tempestade, sua nudez e sua coroa de flôres. A êsse rei, Shakespeare tentou fazer divino, mas não conseguiu. Lear não é um demônio falso nem verdadeiro; êle é apenas um ser humano a quem os sofrimentos o tornam potencialmente demoníaco. Isso não se deve a qualquer falha no próprio Lear, mas a alguma coisa que falta à peça na qual Shakespeare o colocou. Lear tem tanto espírito, orgulho natural, dignidade e poder quanto o Édipo de *Édipo em Colona*, mas não consegue comover-nos como o fazem aquêle Édipo e aquela peça. Pois Édipo, através de seu sofrimento, adquiriu aquêle poder máximo, último, que o grande sofrimento pode conceder. Lear parte de seu poder inicial para um poder cada vez menor, até o fim. Êle se torna apenas simbòlicamente forte; e é justamente êsse simbolismo que trai a falha — em têrmos dramáticos — da tragédia de Shakespeare.

III

Existe algo como um mau demônio? Poderá alguém que passou por uma tragédia desejar fazer o mal? Na minha opinião — e no caso não se pode fazer mais do que adivinhar — qualquer pessoa que passou por uma tragédia está além da mesquinhez implícita no desejo de magoar os outros. Um mau demônio teria de ser alguém a quem a tragédia tornou invulnerável ao sofrimento e que permaneceu, no entanto, interessado em fazer o mal.

Para que nos convençamos de que existe um mau demônio seria necessário que víssemos no palco alguém que tivesse passado pelo qual passaram Macbeth, Édipo ou Lear, e que mesmo assim quisesse fazer o mal. Não existe tal personagem dramático; no entanto, quase que existe. No *Ricardo III* de Shakespeare, quando Ricardo descreve seu corpo como "um caos ou um filhote de urso que não foi lambido", sabemos que êle sofreu enormemente. Entretanto Ricardo nunca chega a ser grande na derrota; êle é brilhante na vitória; mas não compreende a derrota, só a vitória sôbre os outros. Êle é intelectualmente superior a todos os seus

oponentes, mais forte e mais calculista, com maior vontade, maior conscientização, e menos (talvez até nenhum) escrúpulos. Porém não fica além de seus oponentes; vive no mesmo plano que êles.

E Iago? Sem dúvida parece bastante demoníaco; Coleridge caracterizou-o como dono de uma "malignidade sem motivos", e é certo que tem mais fôrça do que qualquer outro personagem em *Otelo*. Mas será êle um verdadeiro demônio? Shakespeare parece ter querido apresentá-lo como tal, e as últimas palavras de Iago, quando é apanhado, são estranhamente semelhantes às de Hamlet. Hamlet diz: "O resto é silêncio"; Iago, ao lhe ser perguntado por que tramou contra Otelo e Desdêmona, diz: "Nunca mais direi palavra". Porém sentimos que Iago, o intrigante, apesar de suas últimas palavras, não se tornou indiferente ao sucesso ou ao fracasso.

Se, como diz Kant, existe no universo um mal radical, então um demônio mau devia ser possível; mas o pensamento racional tem de negá-lo, e o pensamento dramático nunca foi capaz de apresentar um diabo demoníaco num palco. O Mefistófeles do *Fausto* de Goethe só é o diabo se nós, o público, pressupormos que êle tem podêres mágicos. A personalidade dramática que êle efetivamente revela no palco é a de um canalha muito lúcido e inteligente, mas não a de um super-homem.

É muito provável que deva haver alguma coisa ideal a respeito da estrutura do mundo no qual a tragédia é possível. Se os piores fôssem os mais fortes, ou, para usar o têrmo de Claudel, os "mais seguros", a tragédia seria inconcebível. Não se pode ter um sentido de perda quando não há nada de significativo a ser perdido. E é por isso que o gôsto grego — sem dúvida o mais seguro de todos nessas questões — excluía os vilões do universo trágico. O gôsto de Shakespeare não era tão bom, e ao tentar fazer do *Lear* uma tragédia êle permitiu que Edmund, Goneril e Regan entrassem na ação, além de dar-lhes os papéis mais dinâmicos. É talvez por isso que êle não conseguiu fazer Lear demoníaco, como o exigiria a peça.

A existência ou não do Diabo é uma questão metafísica que não pode ser respondida aqui. Dramàticamente, entretanto, podemos afirmar que o Diabo não existe, pois numa obra teatral a fôrça do Diabo, seja ela qual fôr, sempre parecerá mais humana e menos poderosa do que o poder demoníaco que é ligado à fraqueza absoluta.

O Destino de Atália — e Racine

I

UMA FIGURA criada para os objetivos da tragédia — tal é Atália, Rainha de Judá, filha de Acabe e Jezabel, mesmo tal como aparece, violentamente posta à nossa frente, estritamente julgada e sumàriamente tratada, no Segundo Livro dos Reis.[1]

Filha fiel e avó monstruosa, Atália cai, vítima do único neto a quem ela deixara de matar. A não ser por êsse neto, Joás, e por seu pai, Acabe, todos os membros masculinos da família imediata de Atália haviam sido ou destruídos por Deus, ou assassinados por ela. Deus, ao fazer cair sua vingança sôbre a mãe de Atália, Jezabel, englobou nessa ruína os irmãos de Atália, seu marido Jorão, e todos os seus filhos, inclusive Ocozias, rei de Judá. O Senhor, não satisfeito com a vingança sôbre Jezabel, estava aparentemente interessado no desaparecimento da estirpe de Acabe,[2] que lhe era ofensiva. Porém Atália, que era da mesma envergadura que seu terrível Oponente, estava pronta a igualá-lo, assassínio por assassínio. Decidiu portanto destruir a descendência de Davi, muito embora isso significasse o massacre de seus próprios netos, em cujas veias o sangue de Davi se mesclava com o de Acabe; a extirpação de uma raça significava o sacrifício da outra. Ante tal tarefa, Atália, voluntariosa e sanguinária, não hesitou. Na penúltima hora quem

1 A estória de Atália é narrada com igual brevidade no Segundo Livro das Crônicas.

2 Acabe parece ter escapado à ira de Deus, o que explica sem dúvida porque Deus era tão vingativo em relação à sua descendência. De qualquer modo, o fato de ter êle escapado da ira de Deus parece ter feito seu nome apropriado para o ímpio herói do *Moby Dick* de Herman Melville.

hesitou foi Deus. (Do ponto de vista teológico, se Êle não houvesse hesitado, a humanidade teria perdido; pois não estava escrito que o Messias prometido viria da semente de Davi?) Repentinamente ocorre ao Senhor que Êle teria de poupar algum sangue de Acabe a fim de não perder todo o de Davi. E, assim, do cruento assalto da Rainha contra seus netos o pequeno Joás é preservado por milagre. O menino, encontrado e escondido por Josabá, mulher do Sumo Sacerdote Jojada, é criado em segrêdo por êles, e em tempo revelado ao povo como descendente de Davi. Após uma revolução palaciana, Joás ascende ao trono, e sua avó é executada.

Tais fatos são suficientes para justificar nossa convicção de que Atália é trágica no mais alto grau, e em inúmeros sentidos da palavra! Em primeiro, pela grandeza do Antagonista (poderia haver algum maior?); depois, por ter sido ainda mais inflexível do que Êle; e, ainda depois, pela grandeza do objetivo em relação ao qual ela recusa qualquer compromisso ou concessão. E quando pensamos nesse objetivo vemos que ela é trágica em outro sentido ainda, sentido êsse bem mais interessante para a mente moderna: seu objetivo era, precisamente, a tragédia; seu alvo era o de levar a épica histórica dos judeus a um final sangrento. Se foi Deus quem começou a tragédia, foi Atália quem a levou avante a partir do ponto em que Êle a deixou; de modo que Êle foi finalmente forçado a intervir e a impedi-la de realizar o que, inicialmente, fôra seu próprio desígnio. Assim, a ação de Atália, até o final, é indistinguível da de Deus; podemos mesmo dizer que Deus realizou sua vingança por meio dela: nela apareceu o rigor que Êle próprio teve de renunciar. De modo que se a Rainha era maldita, todos os seus atos eram sagrados.

II

Vista assim, Atália sem dúvida merece o nosso respeito; no entanto, ela não parece haver impressionado muito os escritores do Livro dos Reis (ou das Crônicas). Não é de admirar que essa rebelde contra Deus tenha provocado

pouca admiração por parte daqueles que escreveram as Escrituras; mas ficamos admirados que tais escritores não tenham tomado alguma nota lírica da qualidade da Rainha. Êles haviam, afinal de contas, escrito maravilhosamente a respeito da mãe dela, Jezabel (pouco ou nada melhor do que ela), configurando com seus melhores ritmos de linguagem uma imperecível imagem de iniqüidade flamejante. O destino de Jezabel é profetizado: "Na porção de Jezrael os cães comerão a carne de Jezabel, e o corpo de Jezabel será como estêrco na face do campo da porção de Jezrael, de modo que êles não possam dizer 'Esta é Jezabel'." Essa maravilhosa maldição — pronunciada por um profeta com o estranho e delicioso nome de Elias Tesbita — tem sem dúvida ajudado Jezabel a ser lembrada. Mas Atália mal é descrita no Livro dos Reis. Não sabemos de nada do que ela diz; ela nunca chega a ser caracterizada; sòmente seus atos são relatados. A poesia nasce ùnicamente dos fatos de sua estória. A figura de Atália, tal como a Bíblia a apresenta, é puramente, exclusivamente, trágica. E durante séculos a Rainha permaneceu imaginativa e poèticamente desconhecida. Mas em 1691 Jean Racine apresentou *Athalie*,[3] a última e uma das mais originais de suas tragédias, em Saint-Cyr. Esta peça compensa mais do que amplamente a negligência com que foi tratada a Rainha pelas mãos dos autores de Reis e Crônicas. Sainte-Beuve considerou *Athalie* "tão bela quanto *Édipo Rei*, e tendo ainda, de vantagem, o Deus verdadeiro". Voltaire considerou-a "a obra-prima da mente humana".

[3] Georges Mongredian, em seu livro *Athalie*, declara que não existiam fontes literárias, para a peça de Racine, fora do Antigo Testamento; porém o Professor Meyer Schapiro mostrou-me um breve texto sôbre Atália no livro de Boccaccio sôbre as desgraças de pessoas célebres. Traduzida para o francês, a obra de Boccaccio apareceu ostentando um medalhão de Atália de autoria de Fouquet; Racine deve ter lido êsse livro. A obra de Boccaccio contém textos sôbre duas outras pessoas famosas das quais tratou Racine: Agripina e Berenice. Entretanto, o texto de Boccaccio sôbre Atália é bastante curto, e não especialmente penetrante, não nos contando nada que já não fôsse conhecido por intermédio da Bíblia.

III

A epifania de Atália, por tanto tempo adiada, e que foi tão perfeita quando finalmente apareceu, necessitava, naturalmente, alguma ajuda do acaso. Lembremos em poucas palavras as conhecidas circunstâncias propiciadoras. Jean Racine, educado em Port Royal, estudou os clássicos gregos junto com a Bíblia; sua compreensão do conceito grego de destino mesclava-se ao seu terror diante dos atos implacáveis do Deus do Antigo Testamento. É evidente que a composição de *Athalie* requeria uma sensibilidade formada tanto pelo jansenismo quanto pelos dramaturgos gregos; embora seja necessário lembrar que essa mesma sensibilidade fôra necessária para a composição de *Phèdre*. Parece-me também que simplesmente comparar Racine, o órfão criado pelas freiras de Port Royal, com o neto de Atália, criado pelo Sumo Sacerdote Jojada, nos diz muito pouco a respeito de *Athalie* ou da probabilidade de Racine escrevê-la. Notemos, ao contrário, tudo aquilo que o poderia ter impedido de escrever a peça.

Racine começou sua carreira como poeta da côrte. Seus temas foram tomados da história romana e da mitologia grega, e muito embora êle tenha sido, sem dúvida, influenciado em sua tendência para a tragédia, pela educação religiosa que recebeu em Port Royal, ainda assim os temas de suas primeiras peças haviam sido exclusivamente eróticos. Não havia nada de surpreendente nisso: a nova e jovem côrte de Luís XIV interessava-se quase que exclusivamente pelas relações eróticas. No entanto, em 1677 *Phèdre* fracassou, em virtude de uma intriga contra Racine, e o dramaturgo havia considerado esta como a sua maior obra. É possível discordar de seu julgamento, mas por certo *Phèdre* contém a poesia mais maravilhosa de que Racine era capaz de escrever. Se a peça tivesse tido sucesso é provável que Racine houvesse continuado a criar poesia dramática com histórias gregas e romanas; poderíamos ter tido uma *Alceste* de sua autoria, ou uma *Ifigênia em Táurida*. Mas, provàvelmente não teríamos *Esther* e *Athalie*. Porém *Phèdre* fracassou, e Racine parou de escrever peças e começou uma nova carreira como cronista da côrte. Doze anos mais tarde,

Madame de Maintenon pediu-lhe que escrevesse um poema dramático a ser representado pelas môças de Saint-Cyr, especificando que a obra devia ser destituída de interêsse erótico. Racine hesitou, como nota em suas memórias Madame de Quellus, que sabia do caso: "Êle queria agradar a Madame de Maintenon. A recusa era impossível para um cortesão, porém a encomenda era delicada para um homem que tinha uma grande reputação a manter e que, embora houvesse abandonado a composição de obras para o teatro, não gostaria ainda assim de comprometer a reputação que haviam adquirido suas obras." Sabemos que o próprio Boileau aconselhou Racine a não aceitar; porém Racine aceitou, e *Esther* foi apresentada diante do Rei e da côrte em Saint-Cyr em 1689. A peça foi um sucesso, Madame de Maintenon encomendou outra, e Racine escreveu *Athalie*. Esta foi produzida em 1691, mas não foi bem recebida; consta mesmo que Luís XIV deixou o espetáculo indignado. Racine não escreveu mais peças, e o fato é que se *Esther* não tivesse tido sucesso e se *Phèdre* não tivesse fracassado, é provável que Racine não tivesse escrito *Athalie*.

No entanto, como seria possível que êle não escrevesse *Athalie?* Aquilo que, pelos meros fatos, parece um acaso de grande felicidade, parecerá inteiramente indispensável e necessário quando levamos em conta as qualidades específicas de Racine como escritor de tragédias, bem como o valor de sua última obra. De todos os autores de tragédia desde Sófocles foi Racine — por temperamento, treinamento e determinação — provàvelmente o mais dotado da capacidade de tornar o assassínio significativo num palco. Atália, na última peça de Racine, é executada com maior perfeição do que qualquer personagem jamais o foi em tôda a literatura dramática, e não excluo dessa asseveração as mortes de Agamemnon e Clitemnestra na *Oréstia,* a do Rei Penteu nas *Bacantes,* as de Antônio e Cleópatra, ou a de Macbeth. E, no entanto, antes de escrever *Athalie,* Racine, que já tinha atrás de si seis ou sete obras-primas dramáticas, nunca havia conseguido matar ninguém no palco satisfatòriamente, que dirá com perfeição.

IV

Thierry Maulnier e Jean Giraudoux salientaram a excepcional habilidade de Racine como matador de seus personagens; porém êles jamais perceberam o quanto tal avaliação dêle sob êsse aspecto dependia do que êle conseguiu fazer em sua última obra. Por certo tal avaliação não é justificada sòmente por suas obras anteriores.

Andromaque, por exemplo — que os críticos franceses de La Harpe a Maulnier têm considerado como uma tragédia — é um melodrama por demais psicológico e romântico para que possamos aceitar tràgicamente as mortes de seus dois personagens principais, no clímax da obra. Os amôres de Orestes por Hermíone, de Hermíone por Pirro, e de Pirro por Andrômaca são francamente apresentados por Racine como sentimentos não inteiramente dignos de pessoas de suas posições e nobreza. Na realidade, o julgamento de Racine a respeito dos sentimentos de seus próprios personagens não divergia muito do de seu rival, Corneille, que não gostava de *Andromaque,* nem do de Madame de Sévigné, que embora gostasse julgava que ela ficava aquém dos níveis sublimes a que Corneille havia ensinado a côrte francesa a admirar. As paixões de Pirro, Orestes e Hermíone não são admiráveis, nem deseja Racine que assim elas sejam encaradas.

É preciso notar, no entanto, que êsses três personagens são filhos das grandes figuras cujas peripécias Homero havia celebrizado: Orestes é filho de Agamemnon; Pirro é filho de Aquiles; e Hermíone é filha de Helena. O único personagem do drama que vem diretamente da *Ilíada* de Homero é Andrômaca, a viúva de Heitor. E o sentimento desta por seu marido morto é *sublime*. A paixão de Andrômaca, que não podemos deixar de admirar, é mais natural do que a que é apresentada por qualquer dos personagens de Corneille. Ela é prisioneira de Pirro, filho de Aquiles. Aquiles havia matado o marido dela, e Pirro, conquistador de Tróia, havia matado o pai e os irmãos dela. Agora Pirro, que está apaixonado por ela, tem poder de vida e morte sôbre o filho que ela teve de Heitor, Astíanax:

Astyanax, d'Hector jeune et malheureux fils,
*Reste de tant de rois sous Troie ensevelis.**

Se Andrômaca recusar Pirro ela trairá Heitor, pois Pirro matará o filho e herdeiro de Heitor; mas, se aceitar o amor de Pirro, será infiel a Heitor. Dêsse trágico dilema nenhuma solução feliz poderá nascer, a não ser por acaso. Racine em sua obra cria precisamente tal acaso. Andrômaca, tràgicamente concebida, não morre, nem é forçada a casar-se com Pirro, e ainda consegue salvar o filho. Pirro, românticamente concebido, morre pelas mãos de Orestes, e Hermíone, igualmente romântica (e muito moderna) tira a própria vida. É certo que há uma tonalidade trágica na peça; os acontecimentos expressam a justa vingança de Tróia contra a Grécia em vista dos excessos brutais dos gregos vitoriosos; no entanto, a única figura realmente trágica tem bom sucesso, e atravessa a salvo a ação da peça. Os personagens patéticos, algo cômicos e modernamente complicados, têm uma má estrêla, fracassaram e morrem. Trata-se de uma obra extraordinária; mas não de uma verdadeira tragédia.

Em *Bajazet,* que também tem sido chamada de tragédia, todos os personagens principais são mortos no fim, estrangulados pelo gigantesco carrasco negro do harém em que o drama se desenrola. Há muitas mortes, mas após ler e reler a peça, e após havê-la visto no palco, é preciso concordar com o julgamento passado pelo século XVII: não há razão para tamanha chacina. Racine, nessa peça, evidencia sem dúvida seu temperamento de matador, porém não chega a mostrar que tem o *direito* de matar que, no palco, significa ter a habilidade de infligir mortes trágicas.

Não, *Bajazet* não é uma tragédia. Roxana, a favorita do sultão ausente, a quem ela planeja depor, ordena a Bajazé que se case com ela. Êste, estando apaixonado por Atalide, depois de muita hesitação termina por recusar, e Roxana despacha-o brutalmente para o carrasco. Porém se êle houvesse aceitado a oferta de amor de Roxana, seu fim teria sido o mesmo, já que Acomat, o grão-vizir do sultão, ao voltar para tomar conta do harém, por certo lhe teria dado

* Astíanax, jovem e desgraçado filho de Heitor,
Que resta de tantos reis enterrados sob Tróia. (N. do T.)

o mesmo destino que dá a Roxana. Além do mais, há qualquer coisa de medíocre na personalidade de Bajazé, bem como algo de cômico em sua tentativa de ser heròicamente fiel a seus sentimentos por uma mulher quando vive num harém.

Um personagem, em verdade, é tocado pela tragédia: Atalide. Ela ama Bajazé, e sabendo que Roxana será impiedosa, se recusada, implora-lhe que aceite a oferta da rival. A cena em que ela faz êsse apêlo é tocante e bela, talvez ainda mais porque Atalide, ao encorajar seu próprio amante a lhe ser infiel, está sendo realista, e não idealista. Como eu já disse, ao preferir a morte à infidelidade, Bajazé parece, dadas as circunstâncias, não saber onde está. O movimento da peça é melodrama puro; nada de grande está em jôgo, e Bajazé não é na verdade um amante romântico. Alguns críticos franceses já o descreveram como um gentil-homem cristão que entrou por acaso num harém; tal julgamento, longe de justificar a peça, faz que ela pareça, apesar de todo o seu brilho, um tanto absurda.

Não há necessidade de analisar prolongadamente nem *Britannicus* nem *Mithridate*. Na segunda aparece uma mulher encantadora, Monine, a quem Voltaire julgava uma grande criação, dizendo que, com ela, Racine "introduzira o bom gôsto no heroísmo". É um notável comentário, porém Voltaire não considerava a peça uma tragédia, e nem poderia assim considerá-la, já que tem um final feliz. Voltaire, no entanto, considerava *Britannicus* uma tragédia. Neste drama, Nero inicia sua carreira de monstro assassinando seu meio-irmão, Britânico, para derrotar as intrigas políticas de sua mãe, Agripina. O mal triunfa nesse drama eloqüente e belamente estruturado. Os verdadeiros antagonistas são Nero e Agripina, entre os quais não existe qualquer problema moral, mas apenas uma luta pelo poder. O jovem Britânico e Júnia, que se amam, são meras crianças. Vivam ou morram, o destino de Roma permanecerá inalterado. Britânico é assassinado e Júnia escapa de Nero tornando-se uma das virgens vestais. Roma será controlada por uma ou outra das duas personalidades maléficas do drama, e é difícil conceber que Roma sob Agripina fôsse muito diversa de Roma sob Nero. Como poderá então a morte de

Britânico afetar-nos tràgicamente? A peça, em sua psicologia e sua retórica, é, como diz Voltaire, uma obra "para *connoisseurs*"; mas certamente que não para conhecedores de tragédia.

Consideremos a primeira e provàvelmente a mais perfeita das tragédias de Racine, *Bérénice*. Trata-se de uma das peças mais simplesmente construídas e mais belas jamais escritas. É integralmente trágica, no entanto não termina com a morte de seus protagonistas, Tito, o imperador romano, e Berenice, a rainha judia que o ama e a quem êle ama. Êles não se podem casar porque uma lei da Roma republicana, que sobreviveu no Império, proíbe um imperador de casar-se com uma rainha. Enquanto viveu Vespasiano, pai de Tito, êste e Berenice esperavam casar-se; mas, quando a peça começa, Vespasiano acaba de morrer, e Tito compreende afinal que não pode desafiar a lei do Estado sôbre o qual pretende reinar. Tito envia Antíoco, um rei do Oriente que o visita, para informar Berenice de que o nôvo Imperador de Roma não pode casar-se com ela. Antíoco está ansioso por ser portador da mensagem, pois vê nisso uma oportunidade para fazer avançar sua própria causa. Mas quando êle acaba de comunicar a Berenice a decisão de Tito, ela o despede peremptòriamente, proibindo-o de jamais tornar a vê-la. Antíoco é quase cômico nessa cena, e em verdade sê-lo-ia se Racine, com extraordinária finura, não o houvesse preservado para a tragédia ao dotá-lo de maravilhosa discrição. Racine deu-lhe também uma de suas linhas maiores, mais tristes, e mais admiradas:

> *Dans l'Orient désert quel devint mon ennui!**
> (*Bérénice: Ato I, cena IV*)

Finalmente confrontam-se Berenice e Tito, e êle lhe diz com suas próprias palavras que não pode casar-se com ela. Mas não é êle o imperador?, quer saber ela; êle é o Imperador, e é por isso mesmo que não pode obedecer ao seu coração. Tito chega mesmo a considerar a possibilidade de deixar seu império por Berenice, mas será que ela o amaria

* No Oriente deserto que sofrimento se tornou o meu! (N. do T.)

da mesma forma se êle não fôsse o Imperador de Roma? Êles se separam para sempre, e a última palavra da peça, dita por Antíoco, é "hélas" (ai de mim).

O movimento dessa peça tem a segurança das maiores tragédias; o mecanismo é sem mácula. Roma, que decreta a separação dos amantes, é identificada com o mundo civilizado. É o mundo, no que êste tem de melhor, que nega o que há de melhor nos dois amantes, ou seja, o sentimento que nutrem um pelo outro. No final, ambos o reconhecem. Mas, mesmo assim, êles escolhem a vida. Além do mais, o enrêdo permite que êles vivam, e não somos óbrigados a acreditar completamente em seus protestos de que prefeririam morrer a viver. O próprio Racine, sentindo que a ausência da morte em sua peça poderia ser considerada como uma falta, argumenta em seu prefácio que a morte não é indispensável à tragédia. Seu argumento é dos mais interessantes:

> Concedo que não levei Berenice ao ponto de um suicídio semelhante ao de Dido; mas Berenice não estava tão irrevogàvelmente prêsa a Tito quanto Dido a Enéias: e assim não era obrigada, como Dido, a recusar a viver. Entretanto, sua despedida final de Tito, e sua luta até abrir mão dêle, não são, parece-me, dos momentos menos trágicos da peça; chegarei mesmo a dizer que a emoção que a peça já havia provocado é intensificada por tais momentos. Sangue e cadáveres não são, afinal, essenciais à tragédia; é bastante que a ação seja grande; os personagens, heróicos; suas emoções, reais; é bastante que a obra provoque, em todos os seus detalhes, aquela majestosa tristeza na qual reside todo o prazer da tragédia.

O argumento de Racine para não ter levado Berenice ao ponto de uma morte como a de Dido não é muito forte. É convencional, e pode-se mesmo duvidar que tenha sido escrito com inteira convicção. O que é interessante no trecho, à parte a bela frase que explica "todo o prazer da tragédia", é o fato de Racine, que tanto tem sido elogiado como um *anjo exterminador,* devesse estar aqui a defender a idéia de que a morte não é essencial aos principais objetivos do poeta trágico.

Em sua *Iphigénie à Aulis* há mortes, e sangue é derramado, mas não o sangue de Ifigênia. A morte vem no final, para Erifília, que substitui Ifigênia no altar do sacrifício no último instante, e Erifília é por demais viciosa e calculista para que sua morte nos toque. Como Racine comenta em seu prefácio, escolheu aquela variante da estória grega na qual é sacrificada a filha de Teseu e Helena, sofrendo o destino que os deuses exigiam para Ifigênia, a filha de Agamemnon. Argumenta Racine que seria de mau gôsto deixar que Ifigênia fôsse sacrificada, já que ela era inocente e virtuosa. Segundo Aristóteles, êle tem razão, e Racine compreendia Aristóteles melhor do que qualquer outro autor dramático de sua época. Torna-se por isso ainda mais surpreendente que Racine tenha preferido não ver que o sacrifício de Erifília — tendo em vista seu caráter — era tão contrário à concepção aristotélica da tragédia quanto teria sido o de Ifigênia. Pois, enquanto o filósofo grego sustentava que a morte de uma pessoa boa não seria trágica, por fazer o espectador sofrer demais, êle sustentava também que a morte de uma pessoa má também não era trágica, já que não poderia senão alegrar quem a testemunhasse. A verdadeira emoção trágica é muito mais complexa.

Em verdade, todo o argumento de Racine é pouco engenhoso. Ifigênia, embora virtuosa, poderia ter uma morte devidamente aristotélica se ela não fôsse a protagonista da peça — se, por exemplo, tal papel fôsse reservado para seu pai, Agamemnon, que, em tôdas as variantes da estória, concorda em sacrificá-la a fim de que os ventos soprem e a esquadra grega possa zarpar. Como Hegel, Kierkegaard compreendeu que o protagonista de qualquer tragédia a respeito de Ifigênia teria de ser Agamemnon. Quando Kierkegaard resolveu contrapor um herói da religião a um herói da tragédia, êle escolheu Abraão, disposto a sacrificar Isaac, em comparação com Agamemnon, que está preparado para matar a filha.

A verdade é que Racine queria Ifigênia como sua protagonista porque queria uma peça com interêsse erótico. Em *Iphigénie à Aulis,* Erifília é a rival de Ifigênia pelo amor de Aquiles; Ifigênia fica com Aquiles, e Erifília é sacrificada

em seu lugar. Os ventos sopram, os navios zarpam, o personagem mau foi punido, a môça boa foi salva, e o que torna tal consumação tão completamente não trágica é o fato de poder agora o exército de Agamemnon partir, sem qualquer dor de consciência, para os brutais dez anos de carnificina nas planícies de Tróia.

A arte de infligir a morte trágica no palco é das mais difíceis, e mesmo em sua nona peça Racine ainda não a havia dominado. Conseguiu êle em *Phèdre?*

Esta peça é considerada pela maioria dos críticos como a maior de Racine. Ela é por certo a mais famosa, a mais universalmente conhecida, sendo o papel de Fedra tão cobiçado pelas atrizes de língua francesa quanto o de Hamlet o é por atôres de língua inglêsa. Não desejo examinar aqui tal avaliação. Sem dúvida, a peça é grande; mas também, sem dúvida, é defeituosa. Porém o ponto que desejo ressaltar aqui é que, com *Phèdre,* Racine conseguiu pela primeira vez em sua carreira construir uma tragédia que termina com uma morte trágica. *Bérénice,* sua primeira verdadeira tragédia, não o conseguiu.

Entretanto, como já foi apontado por alguns críticos franceses, Fedra está quase morta no momento em que a peça se inicia. Ela ama seu enteado Hipólito, mas não está conformada com o pecado dessa paixão adúltera e incestuosa; jamais esquece que é a filha de Pasífae, a rainha do céu puro, e de Minos, rei de Hades, que julga os mortos. Suas primeiras palavras ao entrar em cena expressam seu ódio à vida e seu desejo de morrer:

N'allons point plus avant, demeurons, chère Oenone.
Je ne me soutiens plus; ma force m'abandonne:
Mes yeux sont èblouis du jour que je revoi;
Et mes genoux tremblants se dérobent sous moi.

(*Phèdre*: Ato I, cena 3)

* Não vamos mais à frente, paremos cara Enone.
Não me sustenho mais; minha fôrça me abandona:
Meus olhos ficam deslumbrados pelo dia que revejo;
E meus joelhos trêmulos cedem sob mim. (N. do T.)

Enone, após longa indagação, consegue fazer que Fedra confesse a causa de seu tormento e de seu desejo de morrer. Quando Fedra finalmente confessa sua paixão por Hipólito, ela o faz com impiedosa precisão. Não existe em nenhum personagem shakespeariano nada que se compare à verdade desta confissão:

Mon mal vient de plus loin. À peine ou fils d'Egée
Sous ses lois de l'hymen je m'étais engagée,
Mon repos, mon bonheur semblait être affermi;
Athènes me montra mon superbe ennemi:
Je le vis, je rougis, je pâlis à sa vue;
Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue;
Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler;
Je sentis tout mon corps et transir et brûler:
Je reconnus Vénus et ses feux redoutables.
D'un sang qu'elle poursuit, tourments inévitables.
Par des voeux assidus je crus les détourner:
Je lui batîs un temple, et pris soin de l'orner;
De victimes moi-même à toute heure entourée,
Je cherchais dans leurs flames ma raison égarée:
D'un incurable amour remèdes impuissants!
En vain sur les autels ma main brûlait l'encens:
Quand ma bouche implorait le nom de la déesse,
J'adorais Hippolyte, et, le voyant sans cesse,

Je l'évitais partout. O comble de misère!
Mes yeux le retrouvaient dans les traits de son père.
Contre moi-même enfin j'osai me révolter:
J'excitai mon courage à le persécuter.

Je pressai son exil; et mes cris éternels
L'arrachèrent du sein et des bras paternels.
Je respirais, Oenone; et, depuis son absence,
Mes jours moins agités coulaient dans l'innocence;
Soumise à mon époux, et cachant mes ennuis,
De son fatal hùmen je cultivais les fruits.

Vaines précautions! Cruelle destinée!
Par mon époux lui-même à Trézène amenée,
J'ai revu l'ennemi que j'avais éloigné:
Ma blessure trop vive aussitôt a saigné.
Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée:
*C'est Vénus tout entière a sa proie attachée.**

(Ato I, cena 3)

* Meu mal vem de mais longe. Mal ao filho de Egeu
Sob as leis do himeneu me havia eu engajado,
Meu repouso, minha felicidade pareciam garantidos;
Atenas me mostrou meu soberbo inimigo:

Eu o vi, enrubesci, empalideci à sua vista;
Uma perturbação nasceu em minha alma deslumbrada;
Meus olhos não viam mais, eu não podia falar;
Senti todo o meu corpo transir e queimar:
Reconheci a Vênus e a seus fogos apavorantes,
Do sangue que ela persegue, os tormentos inevitáveis.
Por assíduas devoções cria havê-los evitado:
Construí-lhe um templo, ornei-o com grande cuidado;
Eu mesma a tôda hora cercada de vítimas,
Procurava em seus flancos a minha razão perdida:
Remédios impotentes de um amor incurável!
Em vão sôbre os altares minha mão queimava o incenso:
Quando minha bôca implorava o nome da deusa,
Eu adorava Hipólito, e o via sem cessar,

Eu o evitava em todo lugar. Ó acúmulo de miséria!
Meus olhos o encontravam nos traços de seu pai.
Contra mim mesma, enfim, ousei revoltar-me:
Estimulei minha coragem a persegui-lo.

Eu insistia em seu exílio; e meus eternos gritos
Arrancaram-no do seio e dos braços paternos.
Eu respirei, Enone; e, desde a sua ausência,
Meus dias menos agitados passavam-se na inocência;
Submissa a meu espôso, e escondendo meu tédio,
De seu himeneu fatal eu cultivava os frutos.
Vãs precauções! Destino cruel!
Por meu próprio espôso levada a Trezena,
Revi o inimigo que eu havia afastado:
Minha ferida, muito sensível, sangrou imediatamente.
Não era mais um ardor escondido em minhas veias:
Era Vênus, tôda ela, agarrada à sua prêsa. (N. do T.)

Fedra, que está resolvida a morrer, é mantida viva pelo boato de que seu marido, Teseu, está morto, o que tornaria seu amor por seu enteado, como diz Enone, "não tão extraordinário". Brunetière julgava que a ação da peça ficava invalidada pelo fato de ser ela baseada no crédito que Fedra dá a um boato falso. Mas sem dúvida tal crítica é capciosa: Fedra deseja acreditar que Teseu está morto; uma mulher em seu estado de espírito acreditaria em tal boato, especialmente quando há outros que também lhe dão crédito. Por que razão suporia Brunetière que personagens inflamados de paixão agem geralmente segundo pressupostos sólidos? Não, não há falha alguma na aceitação por Fedra da notícia de que o marido está morto. Seguindo o conselho de Enone, ela confessa sua paixão por Hipólito. Não era tal sua intenção; muito pelo contrário, tencionava proclamar seu continuado amor por Teseu. Mas a paixão de Fedra diz mais verdades do que ela mesma quereria. Sua confissão, ouvida no palco, tem uma qualidade inteiramente mágica. Vemos tudo o que há de mais interior de um personagem a se expressar, apesar dos desejos do próprio personagem. Diz ela:

Oui, prince, je languis, je brûle pour Thésée:
Je l'aime, non point tel que l'ont vu les enfers,

Mais fidèle, mais fier, et même un peu farouche,
Charmant, jeune, traînant tous les coeurs après soi,
Tel qu'on dépeint nos dieux, ou tel que je vous voi.
Il avait votre port, vos yeux, votre langage;
Cette noble pudeur colorait son visage,
Lorsque de notre Crète il traversa les flots,
Digne sujet des voeux des filles de Minos.
Que faisiez-vous alors? Pourquoi, sans Hippolyte,
Des héros de la Grèce assembla-t-il l'élite?

Par vous aurait péri le monstre de la Crète,
Malgré tous les détours de sa vaste retraite:

Pour en développer l'embarras incertain,
Ma soeur du fil fatal eût armé votre main.
Mais non: dans ce dessein je l'aurais devancée;
L'amour m'en eût d'abord inspiré la pensèe;
C'est moi, prince, c'est moi dont l'utile secours
Vous eût du labyrinthe enseigné les détours:
Que de soins m'eût coutés cette tête charmante!
Un fil n'eût point assez rassuré votre amante:
Compagne du péril qu'il vous fallait chercher,
Moi-même devant vous j'aurais voulu marcher,
Et Phèdre au labyrinthe avec vous descendue
*Se serait avec vous retrouvée ou perdue.**

(Ato II, cena 5)

Hipólito fica chocado e moralmente ofendido por essa confissão; êle está apaixonado por Arícia, pupila de Teseu. Repudiada por êle, Fedra tem ainda de suportar o retôrno de Teseu. Ela permite que Enone diga ao marido que seu filho lhe havia feito propostas amorosas. Numa grande

* Sim, príncipe, eu anseio, eu ardo por Teseu:
Eu o amo, não assim como o viram os infernos,

Mas fiel, mas altivo, e mesmo um pouco arredio,
Encantador, jovem, arrastando consigo todos os corações,
Assim como pintamos nossos deuses, ou assim como vos vejo.
Êle tinha vosso porte, vossos olhos, vossa linguagem,
Êsse nobre pudor coloria seu rosto,
Quando da nossa Creta êle atravessou as ondas,
Digno alvo dos votos das filhas de Minos.
Que fazíeis vós então? Por que, sem Hipólito,
Reuniram os heróis a elite da Grécia?

Por vossa mão teria morrido o monstro de Creta,
Apesar de todos os meandros de seu vasto esconderijo:
Para superar o obstáculo incerto
Minha irmã teria armado com o fio fatal a vossa mão.
Mas não: nesse desígnio eu a teria precedido;
Era eu, príncipe, era eu aquela cujo útil auxílio
Vos teria ensinado os meandros do labirinto:
Que cuidados não me teriam essa cabeça encantadora!
Um fio não poderia ter tranqüilizado suficientemente vossa amante:
Companheira do perigo que vos teria sido necessário procurar,
Eu mesma, à vossa frente, teria querido caminhar;
E Fedra, convosco descendo ao labirinto,
Convosco se teria salvado ou perdido. (N. do T.)

cena, Teseu dá largas à sua ira contra Hipólito e invoca a Posídon para que êste mate o jovem. Posídon o atende: Hipólito é morto por um monstro marinho, quando então Teseu compreende que nunca havia acreditado inteiramente na estória de Fedra. Êle lhe comunica, não sem certa amargura, a morte do filho; ela confessa a verdade e se suicida, fora de cena.

Por que razão diminuir uma obra tão esplêndida? Porém, por que elogiar, além de seus evidentes méritos, uma obra tão grande? Em *Phèdre*, Racine criou uma verdadeira tragédia, e mandou para a morte dois de seus personagens principais. No entanto, a peça não é sem falhas. Em primeiro lugar, como já vimos, Fedra *queria* morrer, desde o início. Sua morte ao chegar, portanto, é menos patética e menos terrível do que seria a morte de alguém que sempre desejara a vida. E há outra falta grave: os deuses estão envolvidos na ação, porém não de maneira clara. Como diz Fedra, ela é vítima de Afrodite; e é Posídon quem executa em Hipólito a maldição pronunciada por Teseu. Um deus e uma deusa são envolvidos na ação, portanto; mas não existe nenhuma relação lógica ou ideológica entre êles.

Na peça de Eurípides, da qual Racine tirou sua estória, Hipólito era um adorador de Ártemis e Fedra devota de Afrodite; e Ártemis e Afrodite estavam em conflito, estavam até mesmo em guerra. Portanto, para Eurípides, as mortes de Fedra e Hipólito eram conseqüência de uma disputa irreconciliável entre duas deusas, uma das quais representava o poder espiritual contra o sexo, e a outra a fôrça do próprio sexo. Hipólito recusa Fedra não por amar outra mulher, mas por não poder amar de todo, sendo devoto de Ártemis. A peça de Racine é sem dúvida maior do que a de Eurípides; porém sua construção é menos lógica, sua significação final menos clara.

O que Racine fêz afinal foi matar um personagem simpático numa tragédia grande, porém defeituosa.

V

Num romance, os personagens podem envelhecer e morrer; no palco, um personagem cuja morte nos interessa

tem de ser morto. Há uma admissão muito interessante disso na segunda parte do *Henrique IV*, de Shakespeare. Henrique IV está morrendo,. e adormeceu; o Príncipe Hal entra, pensa que o pai já está morto, retira a coroa de sua cabeça, e fala como se êle, Hal, já fôsse Henrique V. O pai acorda, acusa o príncipe de querer matá-lo. Numa cena subseqüente, somos informados de que Henrique IV está morto. A causa de sua morte, é claro, é a velhice e o cansaço; no entanto, Henrique IV foi simbòlicamente morto por seu filho e teve com isso um final teatral adequado.

Tirar a vida de alguém é o ato mais drástico, mais dramático, que existe. E é óbvio que nêle estão envolvidas as sanções mais fundamentais. Matar — destruir uma vida que não se criou — é uma *imitatio dei*, mesmo quando é um ateu que o faz. O que dizer da morte infligida a uma pessoa imaginária, a uma ficção, a um personagem de uma peça?

No meu ponto de vista — e estou ciente de que isso pode parecer um paradoxo ao leitor — é tão difícil justificar a morte infligida a um personagem quanto a infligida a uma pessoa de verdade. Talvez a dificuldade seja mais bem compreendida se se pensar em têrmos puramente racionais de se lavrar sentença sôbre outra vida. Chega-se a compreender então que nenhuma razão é suficiente. E há também o seguinte fato: os melhores e os mais convictos de todos os assassinos têm sempre sido fanáticos. Terá alguém o direito de matar sem ser fanático? E terá o dramaturgo que deseja levar seu protagonista a um final trágico de ser também êle de algum modo um fanático?

Em seu excelente livro *Death in the Afternoon*, Hemingway nota que os melhores matadores de touros não têm nunca sido os melhores ou os mais hábeis toureiros. Aquêles toureiros que Hemingway mais admirava por sua arte, não os admirava nunca por sua maneira de matar. Ao contrário, diz êle, os homens que matavam melhor eram pessoas bastante simples, pouco complicadas, de bem pouca arte nos primeiros passes, e hábeis apenas quando chegavam ao golpe final. Será o mesmo verdade em relação à imposição da morte no palco? Terá o grande autor de uma grande tragédia de ser um sujeito bastante simples, e um tanto religioso, para poder vibrar com segurança o golpe final e culminante?

Ou será que é a pura e simples arte no domínio da dramaturgia que justifica o dramaturgo em sua decisão de matar um personagem quando a sua morte é exigida pelo enrêdo? No entanto, Corneille, que é de tantos modos um dramaturgo mais hábil do que Racine, era inábil ao infligir a morte. Na verdade, suas peças, tão bem estruturadas, tornam-se desorganizadas uma vez ocorrida a morte. Corneille, o dramaturgo da vontade racional, pensava poder esclarecer tudo, mas não conseguia impor uma morte com objetividade. Uma vez que *Le Cid* mata o pai de Chimène, a peça se desmorona. Chimène, embora ame o homem que o matou, deve vingar a morte do pai; se não o fizer, será indigna de ser a mulher de Rodrigo ou uma heroína de Corneille. Por outro lado, Corneille construiu a peça de tal modo que é necessário que Chimène e Rodrigo se casem; e êle é incapaz de encontrar uma saída para essa contradição. Algo semelhante ocorre em *Horace*. O mais môço dos Horácios viu seus dois irmãos morrerem pelas mãos dos três Curiácios, e consegue matar êstes três, sendo um dêles o marido de sua irmã. Ela amaldiçoa o irmão e Roma, e por isso o herói de Corneille a mata. A intenção é que êsse fôsse um momento de exaltação, que expressasse uma emoção patriótica. Mas é possível conceber Corneille sentindo-se um pouco enojado pela ação de seu próprio herói. Para falar a verdade, o velho Horácio, pai do herói, não admira o que o filho fêz. Nem tampouco o admiram os líderes romanos que ficam a braços com o problema de saudar o jovem Horácio como o salvador de Roma e de justificar o assassínio da própria irmã. A peça não chega nunca a ser uma tragédia, e termina em algo que se aproxima muito da farsa. O herói é aclamado, mas os que o aclamam prefeririam julgá-lo por assassínio.

É preciso alguma coisa melhor do que uma razão para justificar uma morte. E isso é tão verdadeiro para a ação real quanto para a imaginária.

O que poderá justificar uma morte no palco? A sensação de que a morte do personagem foi assim destinada. Mas o que quer dizer a palavra *destino?*

Se algum sentido racional pudesse ser aplicado a êsse têrmo, não existiria essa coisa chamada tragédia. No en-

tanto, como poderá o têrmo *destino* ser compreendido, a não ser racionalmente?

Francis Bradley e Henri Bergson ressaltaram que há certas verdades que parecem evidentes à consciência quando sentidas com certa intensidade, porém que, com menor intensidade, ficam parecendo contraditórias. Será tal conceito aplicável aqui?

Tomemos uma peça de Shakespeare comumente considerada uma tragédia, porém na qual a morte de cada personagem significativo e atraente nos deixa desgostosos com a vida e com a peça também. Em *King Lear*, as mortes de Gloucester, Lear e Cordélia são tôdas horríveis e injustificáveis em têrmos estéticos. Há duas falas em *Lear* sôbre o destino, e as duas são mùtuamente contraditórias:

> *As flies to wanton boys, are we to th' gods,*
> *They kill us for their sport.**

> *The gods are just, and of our pleasant vices,*
> *Make instruments to plague us.***

É bem claro que cada um dêsses comentários nega o outro. A dificuldade em pensar que ambas sejam verdadeiras é o problema principal da peça e o que a impede de ser uma verdadeira tragédia. Não podemos aceitar e menos ainda sermos exaltados pelas mortes de Gloucester, Cordélia ou do próprio Lear. Não há destino em nenhuma dessas mortes, pois numa verdadeira visão do destino a contradição implícita nos dois enunciados: 1) os deuses são caprichosos no tratamento que nos dão, e 2) os deuses são justos no tratamento que nos dão, seria superada. As mortes de Lear e Gloucester parecem seguir-se à proposição de que os deuses são justos. A morte de Cordélia — à qual Samuel Johnson fêz tamanhas objeções, e que o levou a sugerir que Shakespeare nunca apresentava sua melhor forma ao escre-

* Tal como as môscas para os meninos maldosos, somos nós para os [deuses]
Matam-nos para divertir-se. (N. do T.)

** Os deuses são justos, e de nossos agradáveis vícios,
Fazem os instrumentos para nos atormentar. (N. do T.)

ver tragédias, nas quais sempre é sentida a elaboração consciente da obra — parece seguir-se à proposição de que somos para os deuses o que as môscas são para os meninos maldosos. De modo que as mortes em *Lear* nascem de princípios conflitantes. A obra simplesmente não é unificada, e é por isso que ela tende a perder seu efeito no palco.

É bem verdade que Shakespeare escreveu *Macbeth*. Creio que quando êle escreveu *King Lear* lhe faltava aquela visão única que a tragédia requer. "Deixa que a tua visão seja única, e teu corpo ficará pleno de luz." Alteradas para os nossos fins, e endereçadas a um dramaturgo, essas palavras do Nôvo Testamento seriam assim redigidas: "Se a tua visão fôr única, serás capaz de trazer para o palco tràgicamente a escuridão da morte."

Shakespeare deve ter sentido em algum momento de sua carreira que seus interêsses eram por demais variados, seu ceticismo por demais agudo, para que pudesse matar seus personagens de forma trágica. Do mesmo modo que o Duque de Viena, em *Measure for Measure*, tem dúvida sôbre seu direito de punir seus súditos com severidade, do mesmo modo, sugiro, Shakespeare tinha dúvida sôbre seu direito de matar dramàticamente. Por certo, não lhe faltavam os meios técnicos; como também não faltavam êstes a Corneille. Porém Corneille, por grande que fôsse como dramaturgo e como poeta, não tinha o tipo de consciência que possuímos o direito de supor que Shakespeare tinha, ao abandonar a tragédia para escrever uma espécie inteiramente nova de drama.

A visão do autor trágico tem de ser única e simples. Voltamos com isso à idéia de que o artista trágico tem de ser uma pessoa sèm maiores complicações? Pelo menos religioso, se não devoto? Ou não muito diferente daqueles homens que Hemingway descreveu como os melhores matadores da praça de touros? Eu não rejeitaria inteiramente a opinião, muitas vêzes defendida, de que os grandes artistas trágicos têm sido religiosos. Dostoievsky foi um homem complicadíssimo; e talvez não fôsse um crente, mas por certo era um homem que queria crer. Em sua sofisticação, êle queria ser ingênuo. Embora não fôsse um dramaturgo, foi o mais dramático de todos os romancistas — e também o

mais trágico. Em *Os Irmãos Karamazov,* Fyodor Karamazov é morto, de fato, por seu filho ilegítimo e epilético, Smerdyakov. O assassino real, é claro, é seu filho mais velho Ivã, o qual deu a entender por certas indicações — porém não com palavras claras — a Smerdyakov, que o admira, que êle, Ivã, ficaria satisfeito com a morte do velho. Poderemos dizer que Ivã matou conscientemente o pai? Não. Poderemos dizer que êle matou o pai sem saber? Também não. O assassínio do velho Karamazov teria satisfeito Aristóteles inteiramente. Não existe nada de tão sofisticado nem na dramaturgia antiga nem na moderna. Nenhum dramaturgo ingênuo e simplório poderia ter produzido efeito semelhante.

Dostoievsky foi capaz de conceber a morte de Fyodor Karamazov como sendo a um tempo o resultado de um capricho, de uma maldade, e justificada. Desde o início do romance que êle nos apresentou Fyodor como sendo odiado pelos filhos — todos menos Alyosha, que é quase um santo. A incapacidade dos filhos de Fyodor de amá-lo o condena; seria necessário que êles fôssem santos para que êle não fôsse assassinado.[4] Assim sendo, o assassínio é inevitável, e no entanto os filhos não são responsáveis. Tudo isso nos parece paradoxal após reflexão; porém não temos essa impressão enquanto estamos lendo *Os Irmãos Karamazov.*

Teria Dostoievsky tido o mesmo sucesso se não fôsse ou não quisesse ser religioso? É duvidoso. O desejo de uma fé singela pode ser, ao menos na arte, equivalente à própria fé. É claro que o desejo tem de ser autêntico. E em quem poderia ser tal desejo tão autêntico quanto num homem torturado por sua própria complexidade? Há muitas formas de arte para as quais a complexidade pessoal do artista é um fator positivo; mas na arte da tragédia o caso é diferente. Aqui, a complexidade só tem valor como algo a ser superado.

Para evitar incompreensões, desejo deixar bem claro que a crença religiosa não é a única espécie de crença neces-

[4] Alyosha tentou ser um santo. Pode ser que seu motivo para tal tenha sido querer tornar-se capaz de não matar o pai. O que acontece, no entanto, é que seu interêsse pela morte do santo, Zossima, o impede de interferir quando êle poderia salvar o pai e os irmãos.

sária àquela simplificação e pureza de visão que a tragédia exige. Shakespeare, a quem tendemos a considerar como não-religioso, escreveu *Macbeth* (note-se, no entanto, que esta peça é a única de suas obras que projeta uma ordem necessária além da natureza). Tentemos colocar assim o assunto: a visão única necessária ao poeta trágico não pode existir sem uma certa humilhação da mente, por intermédio da aceitação de uma ordem inflexível. Tal aceitação não é de todo característica de Shakespeare. Seria surpreendente, no entanto, se um homem que sentia simpatia por tantas atitudes de conscientização não se entregasse, em algum momento de sua carreira, a um sentimento de fatalidade.

VI

A vida e a carreira de Racing podem ser descritas como uma entrega voluntária a uma série de ordens diversas, porém sempre inflexíveis: primeiro à dos jansenistas, que o educaram em Port Royal; depois à da tragédia clássica grega, de que nunca duvidou (muito embora seu predecessor no teatro, Corneille, o tivesse feito); e, finalmente, à da côrte de Luís XIV. Em seu excelente livro *Racine e a Tragédia Poética*, Eugene Vinaver escreve: "A doutrina clássica deixava ao poeta a escolha dos sentimentos. E no entanto aí também Racine proíbe a si mesmo qualquer ousadia e, mesmo em sua predileção por certos gostos morais, não faz mais do que seguir os gostos e as tendências do século, acomodando-os à sua maneira." Vinaver nega que Racine tenha jamais sido original em sua compreensão da tragédia clássica, e insiste em que a originalidade que êle por vêzes demonstra — e que por vêzes é muito marcante — era o resultado inevitável de uma mente de alta qualidade a ceder a uma ordem que ela apenas procurava compreender, mas nunca mudar.

Não havia crítica à monarquia nas peças de Racine — como havia nas obras de Molière e Corneille. Pois durante a maior parte de sua vida, sem dúvida, a autoridade de Luís XIV sôbre Racine foi absoluta. Há uma estória de que certa vez Racine elaborou um programa de ajuda aos pobres e o apresentou ao Rei que, consta, teria respondido:

"Não pense que só por ser grande poeta pode também ser ministro." Racine retirou imediatamente seu projeto e, ao que se sabe, nunca mais interferiu diretamente na política.

Como devemos compreender essa submissão voluntária de Racine à autoridade religiosa, clássica e real? Ela constitui precisamente aquilo que o torna excepcional em seu próprio século; e dentre todos os grandes dramaturgos do período, inclusive os da Inglaterra e da Espanha, tanto quanto os da França, Racine foi o único que realmente tentou ser fiel a Aristóteles, o único que jamais criticou a grande figura de seu rei, e o único que jamais duvidou da religião na qual foi educado em criança. Como era êle diferente, não só de seus contemporâneos, Corneille e Molière, como também de Marlowe e Shakespeare e dos grandes espanhóis, Lope de Vega e Calderón!

Na conduta de sua vida, Racine evidencia uma conspícua objetividade em relação à promoção de sua carreira. Terá sido êsse dramaturgo de tal pureza poética fundamentalmente um carreirista? Por que razão não existia nêle qualquer sentimento de rebelião, qualquer violência contra o que já encontrou canonizado na religião, na política, nas artes? A minha sugestão é que Racine se preocupou principalmente com um perfeito desempenho de seu papel, que era o do escritor de tragédias. Tudo o que não o ajudasse nesse papel não era essencial; êle deve ter sentido intuitivamente que a aceitação das várias ordens às quais se submeteu — por vêzes no interêsse de sua carreira — ajudá-lo-ia na execução da tarefa de sua vida. Há qualquer coisa de maravilhosamente certo em seu conhecimento interior do que êle necessitava a fim de realizar-se e de tornar perfeita a imagem que dêle temos. Porém não teríamos essa imagem sem sua última peça.

VII

Racine estava escrevendo *Athalie*. Êle havia tido sucesso com *Esther*, e escolheu para tema da nova obra a ser apresentada em Saint-Cyr a estória de Atália, que ora encontrava o poeta perfeito para descrever seu destino. É interessante considerar a interseção dêsses dois destinos, o do

poeta e o da rainha bíblica. Atália, que permanecera bastante insignificante por dois mil anos, deveria agora expressar-se numa das maiores tragédias jamais escritas. Racine, que se havia treinado para matar tràgicamente no palco, iria fazê-lo com perfeição pela primeira vez em sua carreira.

Porém havia muitas razões práticas pelas quais Racine não deveria ter escolhido êsse tema. Estivesse êle naquele momento preocupado com a opinião de Luís XIV a seu respeito, em lugar de estar procurando completar fielmente sua imagem, êle sem dúvida teria escolhido alguma outra estória. Como cortesão, Racine não podia deixar de ter consciência de que Luís XIV, tendo destruído Port Royal e aprisionado os principais jansenistas — inclusive a sobrinha do próprio grande Arnaud — não poderia aceitar de bom grado uma peça religiosa baseada no Velho Testamento, na qual um monarca reinante era apresentado como o inimigo de Deus e terminava por ser deposto numa revolução liderada por um sacerdote. Por certo Racine sabia de tudo isso. Por que razão se arriscaria êle assim dessa maneira a desagradar — pela primeira vez — o Rei?

Racine estava mais velho agora. Tinha atrás de si uma carreira que a côrte havia propiciado e, depois, frustrado. Sem o apoio da côrte êle não teria escrito *Andromaque* ou *Bérénice*. Mas também fôra uma intriga de côrte que levara ao fracasso o que êle considerava sua maior obra, *Phèdre*. E algo mais a ser levado em consideração. Em *Iphigénie à Aulis*, que já fôra chamada a "tragédia real" do poeta, mas que não é tragédia de espécie alguma, Racine, o órfão, havia feito seu vilão uma órfã, e a havia matado no final da peça, destruindo assim tôdas as possibilidades da obra de terminar tràgicamente. Ao escrever *Athalie*, Racine novamente resolveu tratar de um órfão, Joás. Desta vez o órfão seria o herói — e apoiado pelo maior de todos os reis, o Senhor. Com tal apoio, Racine poderia arriscar a desagradar Luís XIV. Muito embora continuasse submisso à autoridade, desta vez Racine faria a única coisa que como um escritor de tragédia êle até então não havia feito.

Sentiu-se também livre para quebrar as unidades de tempo e lugar. Em *Esther,* êle havia desafiado o cânone aristotélico que exige um local único e definido; em *Athalie,* tanto o local quando o tempo são indefinidos. Além do mais, como em *Esther,* em *Athalie* êle utilizou um côro. Qual a razão do uso do côro em sua última peça?

Como notou Aristóteles, o Côro tem de ser funcional, o que nem sempre acontece, nem mesmo na obra de Sófocles. É difícil descobrir qual a função que teria o Côro em *As Traquinianas.* Muitos helenistas notaram, também, o caráter puramente convencional do Côro no *Filotectes.* Aparentemente, o próprio Sófocles não ficava a salvo de resvalar para o neoclassicismo. Mas, em *Athalie,* o Côro, composto de meninas (com palavras tiradas dos Salmos e postas por Racine no mais puro francês), canta um contínuo hino à majestade, ao poder e ao amor do Deus do Antigo Testamento. Já que fundamentalmente Deus é o vencedor de Atália, os versos das meninas, em adoração à Sua glória, têm ainda o sentido de indicar como Atália é fraca, quão certa é sua destruição. A minha impressão ao ler a peça é que após cada côro — jamais ouvido por Atália; ela nunca está presente quando o Côro canta — ela sangra um pouco. Os versos são como as bandarilhas colocadas nos flancos do touro pelo matador para enfraquecê-lo e enlouquecê-lo, preparando-o para a morte.

Atália começa a morrer com a primeira linha da peça, dita pelo ligeiramente cômico Abner, seu chefe militar, que é fiel ao verdadeiro Deus ao mesmo tempo que é leal a Atália como Rainha de Judá. Abner não desconfia que um descendente de Davi ainda vive, e, embora êle não aprove a adoração de Baal por Atália, recusa-se a violar o princípio monárquico por razões religiosas. Suas primeiras palavras são:

*Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel;**

A visita a Deus que faz Abner, que é o mais forte apoio de Atália, dá o tom para todos os acontecimentos subseqüentes. Jojada, o Sumo Sacerdote, protesta junto a Abner

* Sim, venho em seu templo adorar o Eterno. (N. do T.)

contra a adoração de Baal no reino, com o apoio da Rainha. Abner gostaria de se sentir indignado também, mas não acha correto criticar o soberano. Êle dá a entender que a época dos milagres já acabou, o que provoca uma violenta imprecação de Jojada, que o acusa de falta de fé. Entretanto, o Sacerdote sabe que existe um descendente vivo de Davi, enquanto Abner não sabe. Após essa entrevista, o Sumo Sacerdote confia à sua mulher, Josabá, que é chegado o momento de revelar Joás ao povo.

Atália tem um prenúncio de que Joás existe. Ela tivera um sonho que narra a seus conselheiros: sua mãe, Jezabel, apareceu-lhe

*C'etait dans l'horreur d'une profonde nuit.**

e disse-lhe que também ela está a ponto de ser destruída pelo cruel Deus do Antigo Testamento. Logo após, ainda em sonho, Atália vê um jovem em roupas de sacerdote. Essa visão dá-lhe ânimo; ela admira seu ar nobre e modesto, sua suavidade; nesse justo momento o menino enfia uma faca em seu peito. Ela torna a sonhar com o jovem, e êle torna a repetir seu gesto. Profundamente perturbada ao acordar, ela pensa em conquistar as graças do Deus contra o qual o espectro de sua mãe a alertou; vai ao templo e vê um jovem que sob todos os aspectos é exatamente igual ao que a matou em seu sonho. Quem é êsse jovem? Nem Abner nem Matã, o Sumo Sacerdote de Baal, sabem.

Atália já havia previsto sua própria execução. A ponto de ser destruída por Deus, ela parece absorver, por meio de uma espécie de contágio divino, a misericórdia de Deus, do mesmo modo que anteriormente havia absorvido a ira divina. Novamente vai ela ao templo, novamente se impressiona com a nobreza, o orgulho, e a graça do jovem; e numa cena surpreendente ela se oferece a levá-lo para o seu palácio e tratá-lo como se fôsse seu filho; ela acrescenta que não tem filhos e que êle podia chegar a ser seu herdeiro. O menino rejeita suas propostas. O que há de extraordinário na cena é o fascínio de Atália pelo jovem que, como já lhe havia informado seu próprio sonho, viria a ser o seu carrasco.

* Foi no horror duma noite profunda. (N. do T.)

Lucien Goldmann interpreta a atração de Atália por Joás como nascendo daquela insegurança de julgamento que tantos historiadores têm notado em grupos governantes a ponto de serem derrubados, e creio que Goldmann está certo em sua observação — o que salienta o extraordinário realismo de Racine. Mas mesmo assim, na tragédia, a agudeza psicológica tem, geralmente, um valor negativo, embora ajude o dramaturgo a evitar erros. Em outras palavras, a fraqueza de Atália por Joás é psicològicamente plausível, mas ela não nos atinge por ser psicològicamente plausível; atinge-nos porque ela ama o neto, sem saber que êle é seu neto, e porque a vitória dêle sôbre ela significará a morte dela.

Quando chegamos ao final da cena VII do segundo ato, Atália já morreu quatro mortes preparatórias: duas em sonho, outra quando vê Joás no templo pela primeira vez, e ainda outra no templo quando êle repudia sua oferta de levá-lo para o palácio.

É claro que é o Sumo Sacerdote quem com efeito planeja a destruição de Atália. Após as duas primeiras visitas ao templo, êle a induz a voltar uma terceira vez sob o pretexto de revelar-lhe o "tesouro secreto" de Davi. Tal segrêdo não é ouro, como julga Atália, mas Joás, cujo acesso ao poder significará a sua morte. Ela vem com Abner e descobre que os levitas reunidos juraram obediência a Joás: o Sumo Sacerdote lhes revelou o jovem como seu rei legítimo. Abner volta-se contra Atália, e seu destino está selado.

Há quem tenha pôsto em dúvida o fato de ser o Sumo Sâcerdote verdadeiramente nobre. Se êle o não fôr, então, é claro que a minha asserção de que Atália é morta com perfeição, dramàticamente falando, ficaria invalidada. Voltaire, depois de haver louvado a peça mais do que a tôdas as outras tragédias, finalmente a atacou como sendo um exemplo monumental de superstição. Percebeu êle imediatamente que o meio de atacar a obra era diminuir o caráter de Jojada, a quem êle chamou de "um sacerdote sanguinolento e autoritário".

Para quem não tiver simpatia pela posição de Jojada, *Athalie* não é uma tragédia, pois a forma da tragédia exige que nos solidarizemos tanto com o carrasco quanto com a

vítima. Isso foi sugerido por Aristóteles, quando disse que a tragédia nos alivia da piedade e do terror, e tornado ainda mais claro por James Joyce em *The Portrait of the Artist as a Young Man,* quando Stephen Daedalus, ao comentar a *Poética* de Aristóteles, diz que na tragédia a piedade nos une ao sofredor, e o terror à causa do sofrimento. A dificuldade da maioria dos dramaturgos em suas tentativas de produzir tragédia não é tanto a de criar uma vítima pela qual possamos sentir simpatia, mas a de criar um carrasco pelo qual possamos senti-la também. Depois dos gregos, foi provàvelmente Racine quem melhor conseguiu fazê-lo, e, como eu já disse, êle só conseguiu fazê-lo com perfeição em *Athalie*.

Porém será que êle realmente o conseguiu em *Athalie?* Será Jojada acaso ignóbil ou incapaz de ter a nossa simpatia? Só se pode responder a isso dizendo que êle não faz nada por si, que tôdas as suas ações são determinadas por Deus. Tal era o ponto de vista de Sainte-Beuve:

> O grande, ou antes o único personagem em *Athalie*, da primeira à última linha, é Deus. Ali está o Senhor, acima do Sumo Sacerdote e do menino, e em todos os momentos dessa estória poderosa e simples êles são controlados por Êle. Êle Mesmo permanece invisível e imutável; Sua presença é sempre sentida, embora oculta por aquêle Santo dos Santos ao qual Jojada vai uma vez por ano, voltando sempre mais forte por causa Dêle, cuja virtude não é mensurável. Essa umidade, essa onipotência do Caráter Universal, longe de destruir o drama, ou de reduzi-lo a uma contínua louvação, transforma-se em uma ação dramática, e, elevando-se acima de todos os personagens da peça, age sôbre todos êles...[5]

Entretanto Jojada tem de ser justificado em sua personalidade humana. Êle é um fanático, e pode-se dizer contra êle que, sendo fanático, é incapaz de uma experiência moral. É claro que Jojada tem dignidade, coragem e fé. Êle pertence a uma minoria oprimida; e é um instrumento dos desígnios de Deus. Porém tais fatos não são suficientes,

[5] Sainte-Beuve, *Port-Royal.*

como o deve ter sabido Racine, para torná-lo bastante simpático para que o aceitássemos como o carrasco de Atália. Um dos momentos mais brilhantes da peça ocorre quando o Sumo Sacerdote tem uma visão profética e vê que seu próprio filho será condenado à morte por Joás, quando êste último fôr rei. E é porque Jojada aceita a morte de seu próprio filho pela causa de Deus que o podemos aceitar humanamente como o carrasco de Atália.

Atália é apanhada no templo. Os levitas a cercam. Ela vê Joás ser coroado. Abner a abandona. A Rainha sabe que está condenada, e se condena ainda uma vez mais:

Qu'il règne donc ce fils...
Et que, pour signaler son empire nouveau,
*On lui fasse en mon sein enfoncer le couteau!**

(Ato V, cena 6)

A Rainha, a ponto de morrer, prevê no entanto que seu filho eventualmente renegará Davi para comportar-se como se fôsse o herdeiro de Acabe:

Conforme à son aïeul, à son père semblable,
On verra de Davil l'héritier détestable
Abolir tes honneurs, profaner ton autel,
*Et venger Athalie, Achab et Jézabel.***

(Ato V, cena 6)

Atália, que se enfraquece através da peça a cortejar a própria destruição, no final prevê e ousadamente proclama a traição futura ao Deus de seu destruidor. Tendo mor-

* Que reine então êsse filho...
E que, para assinalar seu nôvo império,
Que o façam em meu seio enterrar a faca! (N. do T.)

** Obediente a seu antepassado, semelhante a seu pai,
Ver-se-á o herdeiro detestável de Davi
Abolir tuas honras, profanar teu altar,
E vingar Atália, Acabe e Jezabel. (N. do T.)

rido tantas vêzes em sua imaginação, quando afinal está para ser executada, profetiza sua vingança futura.

Com a última fala de Atália, Racine completou a vida da velha Rainha na tragédia, e sua própria carreira como poeta trágico.

Hamlet, *Q. E. D.*

I

Desconfio que as pessoas se cansaram de pensar a respeito de *Hamlet;* e até mesmo de ler novas interpretações da peça. Não será cada nova interpretação considerada errada no momento em que deixar de ser nova? É o que tem acontecido repetidamente a uma teoria atrás de outra, a uma explicação atrás de outra, muitas das quais a princípio suscitaram nosso interêsse, para logo depois desapontar-nos por serem erradas.

No entanto, para que *Hamlet* seja mais clara à leitura e menos constrangedora no palco, precisamos que ela seja interpretada. E, pior ainda, precisamos da interpretação correta...

Será possível a alguém acertar onde tantos já erraram, os mais engenhosos, os mais eruditos, os mais sistemáticos e os mais profundos? Mas é impossível que o grande número de explicações erradas já propostas não tenha diminuído as possibilidades de êrro de agora. E, além do mais, já se pode generalizar a respeito do principal êrro em que incorreram os críticos do passado. Sem sombra de dúvida, os melhores críticos de *Hamlet,* tais como Goethe, Coleridge e A. C. Bradley, foram por demais psicológicos em suas atitudes em relação à peça; concentrando-se no conteúdo, ignoraram o problema da forma. E T. S. Eliot chegou mesmo a justificar tal êrro, a considerá-lo inevitável, ao declarar, num ensaio hoje famoso, que o conteúdo de *Hamlet* é psicològicamente tão complicado que sua forma não poderia deixar de ser obscura. Nesse caso, como poderia ser analisada a forma? A atitude de Eliot, em verdade, marca um momento de mudança na história da crítica do *Hamlet.* Se Eliot ti-

vesse razão, então uma análise puramente literária ou dramática do *Hamlet* teria de ser estéril; as verdadeiras explicações das dificuldades da peça teriam de ser deixadas a cargo de psicólogos.

Desde o ensaio de Eliot, é claro, outros críticos já defenderam a forma da peça; e defenderam a peça como uma tragédia. Ao fazê-lo, parece-me, êles ignoraram ou negligenciaram as palpabilíssimas dificuldades do *Hamlet*. Assim é que das duas atitudes: 1) o *Hamlet* é uma tragédia defeituosa e 2) o *Hamlet* é uma tragédia, e das maiores, é preciso preferir a primeira.

Há, porém, uma terceira posição possível. Não será admissível que tenha sido uma má compreensão da forma do *Hamlet* que tenha feito o seu conteúdo parecer tão complicado? Imaginemos que *Hamlet* não seja essencialmente uma tragédia! Nesse caso, a peça poderia ser explicada sem que nos fôsse necessário psicanalisar Shakespeare ou Hamlet — como se isso fôsse possível, já que não temos sequer uma biografia de Shakespeare para nos guiar!

Sem dúvida, é ao menos teòricamente possível que durante o processo de composição do *Hamlet*, Shakespeare, encontrando dificuldade em tornar trágica a estória e estando pessoalmente inclinado a tratá-la de modo diverso, se tenha voltado para vários recursos de peça-dentro-de-uma-peça; porém, sem indicar claramente seus objetivos, continuou a chamar o *Hamlet* de tragédia. A idéia que me orienta é, sem dúvida, a de que na era de Elisabete seria impossível a qualquer autor dramático, inclusive Shakespeare, fazer uma verdadeira tragédia da estória de Hamlet.

Poderia o *Hamlet* de Shakespeare ter sido uma tragédia? O meu objetivo aqui não é acrescentar mais uma questão a tôdas as que já são apresentadas pela própria peça. Ao responder a essa pergunta, espero responder, de uma vez por tôdas, a tôdas as velhas perguntas.

II

Teria sido o *Hamlet* uma tragédia se o Fantasma houvesse dito a Hamlet para matar sua mãe, além de Cláudio? Em vez disso, como sabemos, o Fantasma proíbe expressa-

mente Hamlet de molestar sua mãe de qualquer modo, insistindo em que êle a "deixe para o céu", e concentre suas energias na morte do tio. Não é trágico, porém, matar um tio nem receber ordens para tal, mesmo quando tais ordens são dadas pelo fantasma do pai de quem mata. Hamlet, tão maduro para a tragédia em sua atitude e em seu caráter, com tão perfeita predisposição para o papel que tem de desempenhar, é encarregado pelo fantasma de seu pai de fazer uma coisa de conseqüências trágicas mínimas.

Não têm conta os comentários nascidos do fato de Hamlet, uma vez encarregado pelo pai de matar Cláudio, protelar seu ato. Mas o que aconteceria se Hamlet tivesse em verdade matado seu tio, o rei, imediatamente? Teríamos então uma tragédia? O que aconteceria se Gertrudes se suicidasse? Nesse caso Hamlet teria matado sua mãe, embora indiretamente, e teria de sofrer um inevitável remorso. No entanto, mesmo se as coisas se desenrolassem assim a estória de Hamlet continuaria a ser uma estória fraca, muito mais fraca do que a de Orestes na *Oréstia* de Ésquilo ou a de Orestes e Electra na *Electra* de Sófocles. Além disso, há muito pouca indicação de que Gertrudes se suicidaria se Hamlet houvesse matado Cláudio. Gertrudes, tal como Shakespeare a concebeu, não tem a idade nem o caráter para ter sentimentos tão desmedidos a respeito da perda de qualquer marido.

Por que razão não ordenou o Fantasma a Hamlet que matasse sua mãe, como o Apolo da *Oréstia* ordena a Orestes que mate Clitemnestra? Dir-se-á que no *Hamlet* o papel de Gertrudes no assassínio do pai de Hamlet ficou ambíguo. Shakespeare, porém, poderia fazer Gertrudes participar do assassínio, se assim o quisesse.

III

Em seu excelente livro, *Greek Tragedy*, o Professor Kitto examina uma série de pontos que, se os houvesse relacionado ao *Hamlet*, seriam de valor inestimável na solução das dificuldades da peça. Por estranho que pareça, Kitto não leva em consideração nenhuma dessas descobertas no ensaio sôbre o *Hamlet* em seu *Form and Meaning in Drama*.

Em sua discussão sôbre a tragédia grega, porém, Kitto compara três peças dos três trágicos gregos, Ésquilo, Sófocles e Eurípides, que são as peças que tratam do assassínio de Clitemnestra e Egisto por Orestes e Electra. Na peça de Ésquilo, Apolo ordena claramente a Orestes que mate sua mãe. Kitto nota que já que a ordem de matar a mãe parte de um deus, nessa peça Orestes pode matar primeiro Egisto e depois Clitemnestra sem chocar a platéia grega. Mas, na peça de Sófocles sôbre o mesmo tema, fica menos definido (Sófocles era menos religioso do que Ésquilo) que Apolo efetivamente ordenara a Orestes que matasse sua mãe. O resultado, segundo Kitto, é que Sófocles não ousou terminar a peça com o assassínio de Clitemnestra pela mão do filho, e fêz Orestes matar primeiro a mãe e depois Egisto. Isso constitui já um grande enfraquecimento do clímax trágico em comparação com a versão de Ésquilo.

A seguir, Kitto examina a *Electra* de Eurípides. Êste era, é claro, muito mais racionalista do que Sófocles; na peça de Eurípides, diz Kitto, Apolo não é tido como "...nem o defensor de algum princípio na sociedade nem como a corporificação de alguma lei universal; êle era apenas o deus de Delfos, uma instituição imoral e reacionária. Conseqüentemente, Eurípides retira o deus do enigmático plano de fundo, no qual Sófocles o colocara, e fá-lo ordenar o ato de vingança, fazendo ainda que êste seja o mais repelente possível." Como resultado, a matança de Egisto e Clitemnestra por Orestes e Electra é um acontecimento melodramático, que revela os vingadores como sendo desprezíveis e motivados por questões pessoais; as vítimas nos parecem algo melhores do que seus assassinos. O assassínio cometido por Clitemnestra e Egisto é coisa do passado; o par culposo não acaba de matar Agamemnon quando é assassinado por Orestes. Do ponto de vista de Eurípides, o assassínio atual torna-se pior do que o passado; em sua peça, não há nenhum senso de necessidade ou de justiça. Não há nenhuma piedade cósmica sugerida na motivação seja de Electra, seja de Orestes. Seus motivos são vazios de metafísica, e a nossa reação a seu ato é de horror.

A comparação dessas três peças gregas com o *Hamlet* traz nova luz às dificuldades que Shakespeare enfrentou

quando se propôs fazer uma tragédia de uma estória tão semelhante àquela que Ésquilo já tratara com tanta grandeza, que o menos religioso Sófocles tratara com tamanha sutileza e que o cético Eurípides reduziria a um violento melodrama. Devemos notar ainda que, fôsse êle quem fôsse, temos todo o direito de inferir que o autor das peças de Shakespeare era ainda menos religioso do que Eurípides. Muitos têm duvidado dêsse ponto de vista, argumentando que Shakespeare, mesmo que não fôsse um cristão praticante, teria ao menos uma "sensibilidade cristã". É possível. Contudo, mesmo supondo que Shakespeare tivesse uma certa crença cristã, como poderia tal crença ajudá-lo a criar uma tragédia da estória do Hamlet? O Deus cristão, com os reinos sobrenaturais do céu, do purgatório e do inferno à sua disposição, dificilmente pode ser imaginado como disposto a interferir numa ação humana para realizar uma vingança neste mundo. O Deus do Antigo Testamento, como os deuses gregos, é claro, tinha um certo interêsse em soluções dêste mundo.

Faltava a Shakespeare, além do mais, o evidentíssimo gôsto que tinha Eurípides pelo melodrama. Quase tôdas as tragédias de Shakespeare são defeituosas; constituem fracassos de tentativas de se escrever tragédia, mas não tentativas de se escrever melodrama: *Lear, Othello, Coriolanus, Julius Caesar, Timon of Athens* são tragédias insuficientes, se é que desejamos levar a sério essa forma. Podemos, porém, admitir que não era o desejo de Shakespeare fazê-las melodramáticas, do mesmo modo que podemos admitir que não as queria imperfeitas.

O ato de vingança que Hamlet recebe ordens para cometer não podia ser religiosamente justificado por Shakespeare. Teria sua peça, por isso, de ser um melodrama, como a *Electra* de Eurípides?

IV

Suponhamos que Shakespeare resolveu escrever o seu *Hamlet* e não sabe como tornar a estória trágica. Se o Príncipe obedecer à ordem do Fantasma e matar o tio, não ha-

verá tragédia; se o Príncipe matar a mãe sem uma ordem divina, também não haverá tragédia; então, como poderia a peça se tornar realmente uma tragédia? Com essas dúvidas, que Shakespeare talvez nunca tenha tido, chegamos mais perto de sua intenção e de sua solução peculiar do drama que se propôs escrever. Desde que não podia haver tragédia na ação pronta por parte de Hamlet, Shakespeare dignifica a inatividade de Hamlet, fazendo-a filosófica.

Assim, temos o admirável monólogo em tôrno de ser e não ser, que imediatamente se torna um problema para Hamlet sôbre se deve, ou não, tirar a sua própria vida. Mas se é melhor estar morto do que viver, então como o ato de matar Cláudio vingaria o assassínio do pai de Hamlet? Se há uma pergunta em tôrno de alguém ser ou não ser, então certamente não há resposta quanto a que Hamlet deve matar Cláudio. O grande monólogo é uma perfeita contradição da tarefa confiada a Hamlet; é muito mais do que isso; é uma contradição de qualquer tarefa, de qualquer ação. Mas já que estamos falando do personagem de uma peça estamos falando também do autor dêsse personagem. Shakespeare, também, não tinha motivo para fazer Hamlet agir, e tinha um motivo muitíssimo forte para fazê-lo filosofar no momento do famoso monólogo.

Assim é que Shakespeare, com seu infalível sentimento para a banalidade, apelou para uma concepção muito grosseira, a de que o pensamento e a ação se contradizem recìprocamente. Essa concepção contribuiu para que Hamlet caísse na simpatia do público, que o considera uma vítima, não de sua situação, mas de seu pensamento.

V

Os críticos psicanalíticos têm afirmado que Hamlet não podia matar Cláudio porque desejava a própria mãe como Cláudio a desejava; êles também sugerem que Hamlet queria a morte do próprio pai, que Cláudio concretizou. De acôrdo com êles, Hamlet não podia vingar o pai, já que queria o que Cláudio realizara. O ponto de vista psicanalítico converte assim Hamlet numa figura de inveja; êle inveja a ação

resoluta pela qual um homem consegue o que quer, não importando os meios usados para conseguí-lo. Os dois objetos da inveja de Hamlet são Cláudio e Fortinbras; Cláudio porque matou o pai de Hamlet e conseguiu assim a mãe de Hamlet e a Dinamarca, Fortinbras porque está dirigindo uma ação militar que provàvelmente culminará em sucesso. Segundo êsse ponto de vista, Hamlet representa a inveja do pensamento para a ação, seja essa ação desprezível ou heróica. Penso que Hamlet, como Shakespeare o apresentou na peça, é totalmente desprovido de inveja. Mesmo quando êle manifesta admiração por quem quer que "possa achar rixas em bagatelas", êle nos parece como alguém que descobriu um bem onde não desconfiava que êle existia, e não como alguém que tem um desejo ardente de ser outra pessoa. Não, afirmo, o filosofar de Hamlet a respeito da ação é uma projeção dentro da ação da dificuldade do dramaturgo em tornar o seu herói trágico.

Para dignificar a inatividade de Hamlet deu-lhe Shakespeare, como já disse eu, qualidade filosófica. Aquêles críticos que têm considerado Hamlet uma vítima de sua própria irresolução, fascinados por tal idéia, perderam de vista o movimento da peça como um todo. Qual é êsse movimento? Ao ser êle apreendido será também possível entrever a nova forma para a qual Shakespeare se voltaria mais adiante em sua carreira.

Todos têm notado que existe uma peça dentro de outra peça, pois Hamlet encena um espetáculo a fim de, como diz êle, apanhar "a consciência do rei". O que não tem sido notado, entretanto, mas que se torna evidente no momento em que se abandona a noção de ser a peça uma tragédia, ou de que houvesse qualquer possibilidade de Shakespeare conseguir fazer dela uma tragédia, é que são raríssimas as cenas, em tôda a obra, nas quais algum personagem não esteja tentando dramatizar outro. Quase todos os personagens importantes agem em um momento ou outro como um autor dramático, utilizando a conscientização do drama que tem o dramaturgo, para impor determinada postura ou atitude a algum outro. Eis Gertrudes a instar com Hamlet para que não pareça tão melancólico:

Good Hamlet, cast thy night color off,
*And let thine eye look like a friend on Denmark.**

O sentido da resposta de Hamlet é o de que existe dentro dêle algo que não pode ser dramatizado:

'Tis not alone my inky cloak, good mother,
Nor customary suits of solemn black,
Nor windy suspiration of forc'd breath,
No, nor the fruitful river of the eye,
Nor the dejected havior of the visage,
Together with all forms, moods, shows of grief,
That can denote me truly. These indeed seem,
For they are actions that a man might play;
But I have that within which passeth show,
*These but the trappings and the suits of woe.***

A tentativa seguinte de dramatizar Hamlet e de impor-lhe uma determinada posição vem do Fantasma, cujas revelações vêm cercadas dos têrmos mais dramáticos e teatrais. De fato o Fantasma diz que êle poderia com grande facilidade, revelando os segredos de sua prisão, produzir um efeito imediato sôbre o príncipe:

I could a tale unfold whose lightest word
Would harrow up thy soul, freeze thy young blood,
Make thy two eyes, like stars, start from their spheres,

* Bom Hamlet, atira fora tua côr noturna
E deixa teus olhos olhar como um amigo o rei da Dinamarca.
(N. do T.)

** Não é apenas meu manto de tinta, boa mãe,
Nem trajes costumeiros de solene prêto,
Nem fortes suspirações da respiração forçada,
Não, nem o fértil rio dos olhos,
Nem o tristonho comportamento do semblante,
Junto com tôdas as formas, sentimentos e exibições de dor,
Que me podem expressar verdadeiramente. Êsses realmente parecem,
Pois são ações que um homem pode representar;
Mas tenho, por dentro, o que ultrapassa as aparências,
Êstes não são mais do que os apetrechos e os trajes do sofrimento.
(N. do T.)

They knotty and combined locks to part
And each particular hair to stand on end,
*Like quills upon the fretful porpentine.**

Isso é o que o Fantasma poderia fazer a Hamlet. No entanto, êle não o fará, estando proibido de revelar seus sofrimentos sobrenaturais. Mas, mesmo assim, o Fantasma está decidido a impor a Hamlet uma determinada atitude. A princípio, Hamlet parece disposto a aceitá-la:

Yea, from the table of my memory
I'll wipe away all trivial fond records,
All saws of books, all forms, all pressures past,
That youth and observation copied there,
And thy commandment all alone shall live
*Within the book and volume of my brain...***

Porém, logo após, Hamlet reage contra o Fantasma e tenta por sua vez dramatizar o espectro do pai, na maravilhosa, mas de outra forma inexplicável, cena na qual o Fantasma desapareceu sob as tábuas do palco e Hamlet pede aos guardas e a Horácio que jurem que não viram nada. O fato mais notável a respeito dessa cena é o amistoso desprêzo com que Hamlet se dirige ao Fantasma, que acaba de fazê-lo jurar dedicar tôda a sua vida a uma vingança. Hamlet chama o Fantasma de "menino", "tostão verdadeiro", "velha toupeira" e "valoroso pioneiro". Como devemos compreender a aplicação de tais epítetos desmoralizadores por Hamlet ao fantasma de seu pai? Não direi que tenho uma interpretação definitiva dessa cena a qual, sem dúvida, comoverá a platéia seja qual

* Eu poderia revelar uma estória cuja mais leve palavra
Aterrorizaria tua alma; gelaria teu jovem sangue,
Faria teus dois olhos, como estrêlas, escaparem às suas órbitas,
Teu cabelo amarrado e trançado separaria
E faria cada cabelo em separado ficar em pé,
Como os espinhos do porco-espinho. (N. do T.)

** Sim, das tábuas da minha memória
Apagarei tôdas as anotações triviais e queridas,
Tôdas as formas de livros, tôdas as formas, as passadas pressões,
Que a juventude e a observação ali copiaram,
E teu comando, só êle, viverá
Dentro do livro e volume de meu cérebro... (N. do T.)

fôr a interpretação que esta lhe dê. Minha sugestão, entretanto, é que a reação de Hamlet é a de um homem dotado da conscientização de um dramaturgo que acaba de receber determinações de que deve comportar-se como um ator, e que agora resolve fazer um ator daquele outro dramaturgo que o escolheu para um papel indesejável. O que torna o Fantasma um dramaturgo sério é o que lhe aconteceu; êle tem a fôrça da morte e do inferno por trás de suas instruções para a cena. Hamlet, entretanto, tem a fôrça de sua imaginação dramática — isto é, da de Shakespeare. A cena é uma das mais maravilhosas em tôda a literatura dramática. O que temos aqui não é uma luta entre dois personagens, mas entre dois dramaturgos. E o dramaturgo melhor (em têrmos de conscientização), que é Hamlet, é o menor em têrmos de zêlo. É por isso que seu contra-ataque dramático tem de ter humor.

Todo filho não é forçado a ser ator num roteiro escrito pelos pais? Êles o repreendem, espancam-no, vestem-no, acariciam-no, dão-lhe ordens; ser filho quer dizer obedecer a certas instruções (os atôres são de modo geral um tanto infantis). É certo que Hamlet, como filho, deve ter passado por tudo isso; porém, tendo trabalhado na peça dos pais, quase todos os indivíduos desejam entrar em outra, quando crescerem. Além do mais, não foi o pai de Hamlet o autor da situação na qual êle pede a Hamlet que desempenhe seu papel; o autor dessa situação é o tio de Hamlet. Quem é que poderia gostar de ser ator num sanguinolento espetáculo encenado por um tio vilão? Por certo não Hamlet.

Polônio, que dramatiza a si mesmo como sendo sábio, trata seu filho Laertes e sua filha Ofélia como se fôssem atôres numa peça cujo sentido só êle compreende. Na famosa fala de conselhos que Polônio diz para Laertes, êle chega até mesmo a dizer ao rapaz que tipo de roupas êle deve usar, que tipo de imagem de si deve criar. Com muito mais ainda em jôgo, Polônio diz a Ofélia como testar as verdadeiras intenções de Hamlet em relação a ela e em relação ao rei. Ofélia obedece às instruções do pai, porém Hamlet, com sua sensibilidade para técnicas de encenação, percebe logo o que está por trás de seu aspecto inocente. Polônio, que é capaz de dramatizar seu filho e sua filha, não procura dramatizar

Hamlet; isso porque Polônio, embora seja dramaturgo amador, julga que Hamlet já está dramatizado, e que êle, Polônio, conhece perfeitamente o enrêdo do drama em que Hamlet está atuando: Hamlet está no momento apaixonado por Ofélia, não pode pensar em casar-se com ela, e por isso está melancólico. Tudo o que Polônio faz emana dessa ilusão, na qual êle acredita piamente, como acreditam todos os maus dramaturgos em seus enredos primários. Finalmente, Polônio vai longe demais, quer espiar a cena violenta entre Hamlet e sua mãe, e é morto por Hamlet, o qual o toma pelo rei.

Sustenta Ernest Jones que Hamlet não confunde Polônio com o rei, e que êle seria incapaz de matar êste último. O famoso crítico psicanalítico não leva em conta o quanto seria inútil para os intentos de Shakespeare que Hamlet matasse Cláudio em qualquer momento antes do final do ato. O "mistério" da incapacidade de Hamlet para agir é devido pelo menos tanto à forma dramática quanto à psicologia. O que há de mais interessante na cena, entretanto, é a presença de dois dramaturgos: Polônio, por trás da tapeçaria, e Hamlet, que dá à mãe suas instruções de autor a respeito de seu comportamento futuro. Ela deverá, no futuro, evitar o leito do marido, e, como indica Hamlet, chegando a evitá-lo habitualmente poderá atingir uma conscientização mais verdadeira de suas responsabilidades. Nesta cena, Hamlet insiste com a mãe para que ela aja sem sinceridade até aquêle momento em que seus motivos — à fôrça de serem "representados" habitualmente — se tornem sinceros. Nessa altura, torna-se necessária a presença de um terceiro autor, e o Fantasma efetivamente entra para lembrar a Hamlet que êle, tão eloqüente em suas instruções à mãe sôbre a maneira pela qual ela deve agir, esqueceu seu próprio papel, que exige que êle mate Cláudio.

Dois dramaturgos vaidosos e de pouquíssimo talento são ràpidamente chamados por Cláudio. Trata-se de Rosencrantz e Guildenstern, que a princípio tentam descobrir o que se passa na mente de Hamlet, e a quem depois Hamlet diz que "não poderão tocá-lo". E realmente são êles incapazes de fazê-lo. Suas instruções finais são para dramatizar um Hamlet feito cadáver quando embarcam com êle para a In-

glaterra. Hamlet, é claro, altera a redação das ordens para que, no chegarem os três à Inglaterra, Rosencrantz e Guildenstern sejam executados, em lugar dêle.

Todos os personagens da peça podem ser definidos do seguinte modo: alguns são fundamentalmente dramaturgos[1] ou pretensos dramaturgos, e os outros são fundamentalmente atôres. Assim, Gertrudes e Ofélia, bem como Laertes, são atôres; mas Hamlet, Cláudio, Polônio e o Fantasma são dramaturgos. Ainda há outro dramaturgo, a cuja dramaturgia, no final, Hamlet se submeterá.

Êsse dramaturgo é a morte. Quando Hamlet volta da Inglaterra, depois de haver desfeito a primaríssima intriga de Cláudio, Rosencrantz e Guildenstern, está pronto para morrer. Como diz êle, o "estar pronto é tudo". Êle passa com Horácio pelo cemitério, vê o Coveiro trabalhando, e encontra a caveira de Yorick, o bôbo da côrte a quem havia amado. Nesse momento, Hamlet reconhece a verdade daquele roteiro dramático no qual nenhum de nós se pode recusar a trabalhar: a morte nos fará a todos teatrais, a despeito do que tenhamos ou não feito em vida. A caveira é teatro puro. Uma máscara perfeita. Creio que é nesse momento que Hamlet aceita a dramaturgia da morte, não a de seu pai nem a sua própria. Êle agora está pronto para morrer, seja qual fôr a ocasião.

Qual o sentido das palavras de Hamlet a Horácio, ao insistir com êste para que não morra: "Ausenta-te da felicidade algum tempo" — senão o de que a dramaturgia da morte é a mais feliz? Hamlet encontrou o terrível dramaturgo que era capaz até de dramatizá-lo. E é por isso que êle cai da trama rude e melodramática de Cláudio, quando êste promove o duelo entre Hamlet e Laertes. Nenhum

[1] Estarei dependendo de uma metáfora ao chamar os personagens principais do *Hamlet* de "dramaturgos"? Até certo ponto, sim. Por outro lado, afirmo que nenhuma outra metáfora será capaz de iluminar de igual modo o movimento da peça. Suponhamos que chamássemos Hamlet, o Fantasma, Cláudio e Polônio de "poetas" e comparássemos sua retórica. Isso seria possível, e poderia conduzir a algumas descobertas. Porém não, creio eu, a qualquer descoberta importante sôbre a peça como um todo. Quando digo que os personagens principais são "dramaturgos" o que desejo sublinhar é que cada um dêles tem a conscientização de dramaturgo, bem como a de personagem.

plano poderia ser mais óbvio e primário. A lâmina de Laertes é envenenada, e há um vinho envenenado para Hamlet beber se, após o exercício, desejar algo refrescante. Hamlet não dá a menor atenção aos detalhes do duelo, e age como se não desconfiasse de nada. Agora está pronto para tomar parte na pior peça que se possa imaginar, representar nela, fazer o seu papei, e fingir que acredita nêle; o que êle aceitou não foi o papel que o Fantasma lhe quis impor, mas o papel do qual êle não poderá escapar, de qualquer modo, o papel que a morte, inevitàvelmente, o fará representar. O miserável melodramazinho prossegue até o seu clímax. Laertes fere Hamlet, êles trocam de arma, Hamlet fere Laertes, e êste último lhe diz que ambos morrerão do veneno na lâmina. E é só aí que Hamlet mata Cláudio. Morrendo, êle faz o que não conseguiu fazer quando esperava viver.

VII

Disse eu que há quatro dramaturgos entre os personagens do *Hamlet:* Cláudio, o Fantasma, Polônio e Hamlet. Que espécie de dramaturgos são êles, isto é, que tipos de peças são êles capazes de criar?

Cláudio é um autor de melodramas do princípio ao fim. Êle mata o irmão horrendamente, derramando "nas conchas das orelhas um líquido leproso"; o peculiar detalhe de ter sido o veneno derramado na orelha e não dado para beber, que seria um pouco mais natural, sugere um criador de estórias sensacionais, tanto quanto um assassino.

O Fantasma é um dramaturgo elisabetano típico, autor de melodramas, que apesar de ter sido êle mesmo uma vítima, morto pelo próprio irmão, e sujeito a punição eterna no inferno, só se lembra de exigir de Hamlet o assassínio de Cláudio. Êle proíbe expressamente Hamlet de fazer mal a Gertrudes de qualquer forma. Sua concepção de vida, mesmo depois da morte, é extremamente primitiva: êle deseja que o que começou como tragédia termine como melodrama.

Polônio é tìpicamente o dramaturgo amador. Embora apanhado na sanguinolenta intriga da família real dinamarquesa, espera um final feliz e soluções práticas para acontecimentos saturados de terror. Julga que suas intriguinhas vão resolver os problemas da Dinamarca e os da relação de sua filha com Hamlet. Ao ser morto, no terceiro ato, êle não tem a menor idéia do que acontecerá no quarto e no quinto. Mas sua filha morre por suicídio, e seu filho morre um assassino. Dramaturgo algum poderia estar mais errado em sua compreensão dos acontecimentos do que Polônio, a lutar para conseguir controlar todos os outros personagens por meio de intrigas.

Que espécie de dramaturgo é Hamlet? Essa questão é mais difícil de ser respondida. Como o seu criador, êle tem um excepcional sentido do teatral, como fica evidente por seus conselhos aos atôres. É certo que sua melancolia o dotou enormemente para a poesia trágica; porém, êle está numa situação na qual o Fantasma de seu próprio pai o proibiu de definir tràgicamente. Mas o que podemos supor é que o gôsto de Hamlet é inteiramente diferente do do Fantasma. O problema de Hamlet, então, com sua plena consciência de dramaturgo bem dotado, é o de reescrever o melodrama em que foi colocado, mas sem ter em vista nenhuma outra forma, como alternativa. Afinal êle tem de ceder ao apêlo do único dramaturgo cujo roteiro, como o da tragédia, implica necessidade e nos coloca além do acaso. Êsse dramaturgo é a morte. Ao voltar-se para a morte, Hamlet volta-se para algo fora da peça, que não foi predestinado como na tragédia, ou impôsto ao enrêdo, como no melodrama. Ao fazê-lo, êle está considerando a morte e aceitando-a em seu sentido universal, não como o destino que mais teria possibilidades de atingi-lo em virtude de suas circunstâncias particulares, e sim como o destino que necessàriamente atinge a todos, em quaisquer circunstâncias. À morte (à qual chamei um tanto metafòricamente o dramaturgo em cuja obra todos têm de participar) Hamlet fêz o seu apêlo como forma final. Para a consciência moderna, não é a morte igual aos deuses imortais?

VIII

Vejamos então se as questões que a peça tem levantado não podem ser solucionadas de uma vez por tôdas. Se tivermos em mente que Hamlet não conhece a forma da peça em que está, ou, em outras palavras, que Shakespeare foi incapaz de fazer do *Hamlet* uma tragédia, as principais questões a respeito da peça podem ser respondidas definitivamente. 1) Hamlet é irresoluto? Coleridge e Goethe disseram que sim, embora haja nuanças de diferenciação entre seus julgamentos. É Hamlet, por outro lado, resoluto? Tal é a convicção de A. C. Bradley. Porém ambas as perguntas perdem todo o sentido se tivermos bem claramente em mente que para podermos decidir que um personagem de uma peça é resoluto ou irresoluto, o tipo ou forma da peça na qual êle aparece tem de estar perfeitamente definido. Mas não existe nenhuma definição da espécie de peça na qual Shakespeare colocou Hamlet.

2) Hamlet fica louco? Êle avisa aos amigos que poderá adotar uma "disposição esquisita", mas bem podemos perguntar-nos se o faz com qualquer intenção que não seja a de contornar a falta de objetividade do enrêdo. Não há dúvida de que Hamlet se diverte em fazer o papel de louco; êle gosta dêsse papel que ninguém lhe impôs. Mas nessa loucura fingida êle encontra, é claro, um refúgio contra a seriedade de sua tarefa. Como louco, Hamlet pode dizer ou fazer qualquer coisa que queira, a qualquer momento. Disse-lhe o Fantasma que êle não devia expressar seus sentimentos espontâneos; porém, fingindo-se de louco, Hamlet pode ser êle mesmo. Já que a estrutura da peça na qual êle existe é tão indefinida, e tão pouco de seu gôsto, a única maneira que encontra de sair fora dela é fingindo-se de louco.

3) Está Hamlet apaixonado por Ofélia? Não. Respondendo às manifestações de afeto de Laertes por Ofélia junto a seu túmulo, é verdade que Hamlet declara:

...Forty thousand brothers
Could not, with all their quantity of love,
*Make up my sum...**

porém acrescenta imediatamente:

Nay, an thou'lt mouth. I'll rant as well as thou **

negando assim a sua declaração.

Os psicanalistas já provaram que nenhum homem é capaz de amar uma mulher a não ser que se tenha separado de qualquer envolvimento com seus próprios pais. Porém os críticos psicanalíticos confundem a verdade dessa observação ao aplicá-la aos sentimentos de Hamlet por Ofélia. Dizem êles que Hamlet *queria* continuar envolvido com seus pais, o que tornaria seus sentimentos por Ofélia necessàriamente ambíguos. Esquecem-se êles que é o enrêdo — um enrêdo do qual Hamlet não gosta e no qual não desejaria estar — que exige que êle assim permaneça envolvido. Segundo êles, o enrêdo corresponde aos sentimentos de Hamlet, e não os contradiz, e é aqui que julgo que estão inteiramente errados. Hamlet não pode amar Ofélia na peça em que o colocaram. Êle preferiria, é claro, estar em outra peça.

4) Hamlet está apaixonado por sua mãe? Não há nada que tenda a provar tal suposição, a não ser pelo maior interêsse de Hamlet na culpa de sua mãe do que na de seu tio, o que me parece inteiramente normal.

5) Hamlet acredita ou não no Fantasma? Não há dúvida de que acredita. Tôda a ação da peça nasce do fato do Fantasma aparecer a Hamlet e encarregá-lo de uma tarefa perfeitamente definida; Hamlet hesita no cumprimento dessa tarefa, encontrando desculpas para sua inação. Porém a preocupação e a culpa que Hamlet expressa através de tôda a peça por não agir como lhe foi ordenado deixam implícito que êle acredita na honestidade do Fantasma, e que sabe que devia obedecer a êle. Porém o que o Fan-

* ... Quarenta mil irmãos
Não poderiam, com tôda a sua quantidade de amor,
Igualar a soma do meu... (N. do T.)

** Não, e que tu o grites, eu vociferarei tão bem quanto tu. (N. do T.)

tasma lhe ordenou que fizesse não tem o menor interêsse para Hamlet.

6) Como se explica que as sentinelas do castelo, bem como Marcelo e Horácio, todos vejam o Fantasma, mas que Gertrudes não o veja na cena em que êle reaparece a Hamlet, em sua presença? Por que não haveria ela de o ver também? Já foi lembrado que Lady Macbeth não vê o Fantasma de Banquo, embora Macbeth o veja; porém não há incoerências na única tragédia de Shakespeare: Macbeth é a única pessoa que vê o fantasma de Banquo. Há uma falta de lógica na incapacidade de Gertrudes de ver o Fantasma, visível até aos guardas. Tal falta de lógica seria impossível numa verdadeira tragédia.

Porém essa pergunta, tantas vêzes já feita, sugere outra, muito mais interessante: Por que razão não se revelou o Fantasma deliberadamente a Gertrudes? Por que razão não estava êle interessado em tocar a *sua* consciência? Por que estava êle tão exclusivamente interessado em fazer que Hamlet matasse o seu assassino? Nas palavras do próprio Hamlet, êsse é um "pobre Fantasma", isto é, um fantasma que não está interessado em tragédia.

7) Quando Hamlet, no terceiro ato, vê Cláudio rezando e tem a oportunidade de matá-lo, por que razão não o mata? A explicação que Hamlet dá é a seguinte:

> *. . .now he is praying;*
> *And now I'll do't — And so he goes to heaven.*
> *And so am I reveng'd. That would be scann'd.*
>
> *Up, sword, and know thou a more horrid hent.*
> *When he is drunk asleep; or in his rage,*
> *Or in th' incestuous pleasure of his bed,*
> *At gaming, swearing, or about some act*
> *That has no relish of salvation in't, —*
> *Then trip him, that his heels may kick at heaven,*
> *And that his soul may be as damn'd and black*
> *As hell, whereto is goes.**

* . . . ora que êle está rezando;
E ora o farei — E assim êle vai para o céu,
E assim estou vingado. Isso seria perfeito.

Será tal explicação uma racionalização por parte de Hamlet de sua incapacidade para agir? Afinal, quantas oportunidades terá êle de encontrar Cláudio fisicamente indefeso num momento em que esteja também tão indefeso moral e metafisicamente? Sem dúvida, Hamlet espera demais do acaso para que possamos considerar suas explicações como razoáveis. A explicação é ilógica também sob outro aspecto: O Fantasma pediu a Hamlet apenas que êle matasse Cláudio, e não que decidisse sôbre o destino sobrenatural de sua alma. E se Hamlet acreditasse na realidade de uma destinação final da alma, não teria então também a piedade — a não ser que estivesse pronto a arriscar sua própria danação — de deixar o destino sobrenatural da alma a cargo de Deus? Não há dúvida de que êle está racionalizando sua inação. Porém creio que êle é sincero no que diz; não lhe é possível obter qualquer satisfação numa liquidação meramente física de seu tio canalha; novamente Hamlet mostra que não tem preferência pelo melodrama. O que êle deseja é algo mais — um sentido mais profundo, mais essencial, para o seu ato. A única significação moral que a morte de Cláudio poderia ter para Hamlet seria a de matá-lo na frente de Gertrudes a fim de animar sua consciência.

8) Quando Hamlet mata Polônio, sabia que Cláudio não estava atrás do reposteiro? Os críticos psicanalíticos que sustentam que êle devia saber já que apenas deixara o Rei rezando têm de pressupor duas coisas:

a) Que Hamlet tenha ido diretamente do Rei para onde estava sua mãe, sem qualquer demora, o que êle bem poderia ter feito, é verdade. Mas qualquer demora permitiria ao Rei entrar no quarto de Gertrudes antes de Hamlet;

b) Shakespeare não sabia o que estava fazendo ao escrever as duas cenas em sucessão uma à outra, assim como

> Alto, espada, e conhece
> Quando êle estiver bêbedo dormindo, ou em sua fúria,
> Ou no prazer incestuoso de seu leito
> Ao jôgo, blasfemando, ou em algum ato
> Que não tenha qualquer sabor de salvação nêle —
> Apanha-o então, para que seus calcanhares escoiceiem os céus
> E para que sua alma esteja danada e negra
> Como o inferno para onde irá. (N. do T.)

Hamlet não sabia o que estava fazendo numa e noutra. Pois se Shakespeare quisesse que pensássemos que Hamlet estava apenas fingindo que matava o Rei, sabendo muito bem que êste não podia estar atrás do reposteiro, teria Shakespeare feito Hamlet dizer, olhando para o corpo de Polônio: "Tomei-vos por alguém melhor do que vós?" Shakespeare sem dúvida sabia como indicar insinceridade numa fala, e poderia muito fàcilmente ter dado à fala de Hamlet tal inflexão, se assim o desejasse. Os críticos psicanalíticos, dêsse modo, têm de pressupor que o fato de Hamlet *saber* que o Rei não estava atrás do reposteiro está claro para êle, personagem, mas não para o autor, Shakespeare.

A mim parece plausível que a intenção de Shakespeare nas duas cenas sucessivas seria contrastar a falta de interêsse de Hamlet em matar Cláudio com seu enorme interêsse em despertar a consciência da mãe. Hamlet deixa o Rei a quem jurara matar para ir até sua mãe para dizer-lhe o que tem de fazer. Na primeira cena, aquela em que o Rei está rezando, Hamlet deve agir, mas não o faz. Na segunda cena, com a rainha, êle faz aquilo que sabemos que êle gosta de fazer — êle dirige.

9) Qual a função dramática do monólogo "Ser ou não ser"? Eu já disse que o monólogo nega o valor da ação como tal; ao falar como fala, Hamlet refugia-se na filosofia, do mesmo modo que já se refugiara em sua loucura fingida. Assim compreendido, o solilóquio só tem significação psicológica. Porém creio que êle também tem uma certa função no desenvolvimento da peça. O recurso de Hamlet à loucura fingida tira-o do enrêdo; e ao filosofar, êle consegue a mesma coisa; mas por outro lado é filosofando que êle afinal se submete voluntàriamente à mais primária de tôdas as intrigas: a de Cláudio e Laertes para matá-lo. O filosofar de Hamlet é uma meditação sôbre a morte que não difere muito da grande fala "Sê absoluto para a morte", de *Measure for Measure*, na qual o Duque, disfarçado de frade, insta para que o jovem e não muito sério pecador chamado (estranhamente) Cláudio aceite a morte, acrescendo que com isso Cláudio sentirá que a vida é mais doce. A meditação de Hamlet o remove do enrêdo para a metafísica, para

então, ao fazê-lo voltar para a morte, permitir-lhe que sinta algo de metafísico no enrêdo.

IX

Estamos agora em condições de liquidar com algumas falsas concepções de há muito sustentadas a respeito da peça. A mais importante das interpretações contemporâneas, apresentada por Francis Fergusson, foi tomada e ligeiramente reformulada pelo Professor Kitto. Ambos afirmam que a peça é sôbre a purificação da Dinamarca, que se trata de uma peça ritualística, na qual Hamlet é o protagonista trágico cujo dever é limpar uma podridão moral pela qual êle não é pessoalmente responsável, mas na qual está pessoalmente envolvido. A idéia aqui é que o problema de Hamlet é limpar a sociedade, a sociedade da Dinamarca, conspurcada pelo crime de seu tio.

Fergusson, é claro, tentou explicar o *Hamlet* em têrmos do *Édipo Rei*, a tragédia de Sófocles. Porém, da peça de Sófocles fica dito claramente no início que uma praga está atormentando os habitantes de Tebas. Édipo compreende imediatamente que deve fazer alguma coisa para fazer cessar a praga, e o oráculo declara que o modo de fazê-lo é descobrir o assassino de Laio. Assim o problema proposto no início da tragédia de Sófocles envolve tanto a população tebana quanto os deuses. Mais tarde saberemos que êle envolve também Édipo e sua família. Porém no início do *Hamlet* não há qualquer problema a respeito do estado da Dinamarca, e há muito pouca indicação de que o povo esteja chorando sob o jugo de Cláudio, ou que esteja sofrendo pela substituição do pai de Hamlet pelo rei atual. É bem verdade que há certos detalhes que indicam que Hamlet não está satisfeito com a saúde social e política da Dinamarca, mas êstes não são muitos nem muito clamorosos. Édipo é informado primeiramente de que a cidade está sofrendo, e depois que as razões dêsse sofrimento é uma desordem moral, a qual êle toma a resolução de descobrir. Hamlet tem primeiro o pressentimento de uma desordem moral, e depois lhe é dito qual é tal desordem. Mas — e isso é o essencial — não há indícios importantes de efeitos do crime de

Cláudio sôbre o país. Embora haja sem dúvida algo de podre na Dinamarca, por enquanto a Dinamarca certamente não está apodrecendo. E o Fantasma não pede a Hamlet que salve a sociedade, mas apènas que o vingue. Diz o Fantasma:

> *Let not the royal bed of Denmark be*
> *A couch for luxury and damned incest,**

porém tal pronunciamento político-moral é òbviamente secundário, um pensamento que sobrevém. Pois não há nenhuma indicação de que se o leito real da Dinamarca vier a ser um antro de luxúria e de incesto maldito, isso venha a ter conseqüências importantes sôbre os habitantes daquele país. O mal é um problema para Hamlet — mas não para a Dinamarca.

O que mais tenho contra essa interpretação da peça é o esfôrço que fazem tanto Fergusson quanto Kitto no sentido de integrá-la no contexto de uma obra mais antiga, quando ela constitui tão claramente um divisor de águas entre o mundo dos gregos e o nosso. Kitto e Fergusson interpretam a peça à luz do *Édipo* de Sófocles, em primeiro lugar, sem dúvida, porque Freud tornou a figura de Édipo tão importante; mas também porque não conseguem conceber o *Hamlet* a não ser como uma tragédia; e, ao senti-la tão diversa de qualquer tragédia clássica, foram êles talvez impelidos a assemelhá-la à mais perfeita das tragédias clássicas.

T. S. Eliot julgava *Hamlet* uma tragédia defeituosa. Tinha razão; como tragédia, a peça é defeituosa. Estava errado, entretanto, ao julgar que a peça fôsse uma tragédia. O ponto mais interessante de seu ensaio é aquêle em que apresenta a idéia de que foi impossível a Shakespeare, ao compor o *Hamlet*, encontrar o "correlativo objetivo" certo para a experiência que êle estava tentando expressar. Segundo Eliot, os sentimentos de Hamlet são excessivos em relação à sua situação: falta-lhe uma razão objetiva para

* Não deixe o leito real da Dinamarca ser
Um colchão para a luxúria e o incesto maldito. (N. do T.)

sentir tamanha melancolia, tomando por isso o aspecto de um adolescente, a exagerar sua própria angústia e a tentar impor a outros as normas de um idealismo condenado a permanecer vago.

Sem dúvida, Hamlet é uma expressão objetiva da incapacidade de Shakespeare de fazer uma tragédia da sua peça. Porém Shakespeare fêz de sua peça outra coisa, alguma coisa de tão extraordinário quanto uma tragédia. Deve ser notado que Eliot ignora a originalidade do personagem e também da peça, na qual, pela primeira vez na história do drama, o problema do protagonista é ter êle a conscientização de um dramaturgo. Hamlet não é um adolescente; é a primeira figura de palco com uma aguda consciência do que significa ser pôsto num palco. Como ser dramatizado quando se tem a imaginação suficiente para ser um dramaturgo? Depois do *Hamlet* seria muito difícil para qualquer autor fazer-nos respeitar qualquer personagem não-dotado de consciência dramática. Numa novela de Unamuno um personagem efetivamente rejeita o destino escolhido para êle pelo autor e exige que êste último o altere. O problema do autor *versus* personagem foi vislumbrado pela primeira vez em *Hamlet*. Daqui em diante — a não ser que apareça uma cultura inteiramente nova cujos valôres não podemos sequer imaginar — nenhum dramaturgo tem o direito de colocar no palco qualquer personagem ostensivamente conscientizado sem que êste colabore em sua dramatização. Nesse sentido, Jean-Paul Sartre está profundamente correto: ninguém com autoconsciência poderá jamais fazer qualquer coisa de drástico, na vida ou no palco, e continuar a ter nosso respeito, a não ser que esteja de acôrdo com seu compromisso.

O que Eliot não levou em conta é que nenhum de nós, seja qual fôr nossa situação, jamais conhece realmente a forma do enrêdo em que está; e Hamlet foi a primeira figura teatral a expressar plenamente essa verdade. Sem dúvida, deve-se a isso o fato de Hamlet ser tratado com tanta grosseria pela crítica bolchevique; não há dúvida de que os bolcheviques estavam interessados em criticar o hamletismo da *intelligentsia* russa; no que, aliás, poderiam ser inteiramente justificados. Muito antes dêles, Turguenev já pedira mais Don Quixotes e menos Hamlets; porém desconfio que os bolcheviques sentem um despeito em relação a

Hamlet que Turguenev desconhecia. Julgando conhecer o verdadeiro enrêdo da história, os bolcheviques só podiam mesmo detestar um personagem teatral que sugere que ninguém sabe realmente em que espécie de peça está. Por certo, Hamlet é um dos primeiros personagens a se libertar dos arranjos de seu autor. Cêrca de trezentos anos mais tarde, seis personagens visitariam um autor, que não os havia inventado e, segundo o próprio testemunho dêste, pediram-lhe para ser seu autor.

Metateatro: Shakespeare e Calderón

I

APENAS algumas poucas peças dizem-nos desde logo que os acontecimentos e personagens que nelas existem são da invenção do dramaturgo, e que na medida em que foram descobertos — onde existe a invenção também pode estar a descoberta — êles foram encontrados pela imaginação do autor mais do que por sua observação do mundo. Tais peças trazem em si a verdade, não por convencer-nos de ocorrências ou de pessoas existentes, mas por mostrarem a realidade da imaginação dramática, exemplificada não só pela do autor, mas também pelas de seus personagens. De tais peças pode ser realmente dito: "A peça é que é a coisa." Peças dêsse tipo, parece-me, pertencem a um gênero especial e merecem um nome que as distinga.

Mas não existe já um nome adequado para tais peças, e que tem a vantagem de já ser conhecido? Não são as peças da espécie a que me refiro, essencialmente, comédias? Não acreditamos que o que toma lugar numa comédia tenha realmente acontecido: os acontecimentos na comédia são reduzidos, pelo humor, a exemplos sôbre os quais devemos refletir, e não são irrevogáveis, como na tragédia. Nem sequer há necessidade dos personagens de uma comédia nos convencerem de que existem; só é necessário que nos façam rir. O humor, suponho eu, consagra a não-existência. Porém aquilo que não existe dificilmente pode deixar-nos tristes; e por isso as comédias têm de ter finais alegres.

É bem verdade que as peças que tenho em mente terminam bem, em sua maioria; porêm muitas delas são capazes de fazer o que a comédia nunca poderá fazer, isto é,

a de conduzir a um grave silêncio — uma tristeza especulativa — em seu final. Conseguem fazê-lo sem ser tragédias, quer dizer, sem que nos façam crer que os acontecimentos apresentados, responsáveis por nossa tristeza, aconteceram de uma vez por tôdas. Além do mais, tais peças fazem que nos preocupemos com personagens que nos dizem francamente que foram inventados para nos fazer ficar preocupados com êles.

Deveriam tais peças — se houver nelas qualquer parcela de humor — ser chamadas de tragicomédias? Tenho grandes objeções a êsse têrmo autocontraditório, que nos diz apenas que o humor e o *pathos* podem aparecer alternadamente numa peça, porém não define um determinado tipo de peça no qual o humor e o *pathos* podem alternar-se. Além disso, se os acontecimentos do palco não são irrevogáveis, onde está seu conteúdo trágico? E se os acontecimentos são irrevogáveis, onde está sua comédia? O têrmo tragicomédia, parece-me, implica duas espécies diversas de peças amalgamadas não se sabe bem como. E se nos responderem: Por meio do "gênio" do dramaturgo não será isso estar pedindo ao autor que faça o trabalho do crítico?

E é preciso também lembrar o desprêzo que um gênio do gabarito de Shakespeare mostrou pelos que se satisfazem em misturar espécies completamente diversas de têrmos dramáticos, sem qualquer conceito mais nítido do que um traço de união para ligá-los. O falso sábio, Polônio, cujas palavras, para Hamlet, são *"Buzz, buzz"*, anuncia que os atôres que acabam de chegar a Elsinore são capazes de fazer tôda espécie de peças: "pastoral-cômica, histórico-pastoral, trágico-histórica, trágico-cômico-histórico-pastoral".

Por certo as peças às quais estou-me referindo não devem ser descritas de modo tão variado. Algumas delas poderão, sem dúvida, ser classificadas como exemplos de uma peça-dentro-de-outra-peça, porém tal têrmo, por mais bem conhecido que seja, não sugere mais do que um recurso técnico, nunca uma forma definida. Além do mais, desejo designar tôda uma gama de peças, algumas das quais não usam uma peça-dentro-de-outra-peça nem sequer como recurso técnico. No entanto, as peças às quais me refiro têm em verdade uma característica comum: tôdas elas são obras

teatrais sôbre a vida vista como já teatralizada. Com isso, quero dizer que as pessoas que aparecem no palco em tais peças não estão ali apenas porque foram apanhadas pelo dramaturgo em atitudes dramáticas, como se houvessem sido apanhadas assim por uma máquina fotográfica, mas porque elas próprias sabiam que eram dramáticas antes do dramaturgo notá-las. O que as terá dramatizado inicialmente? O mito, a lenda, a literatura do passado, elas próprias. Êles representam para o dramaturgo os efeitos da imaginação poética anteriores ao momento em que êle começa a exercitar a sua própria; mas, por outro lado, ao contrário das figuras de uma tragédia, elas têm consciência de sua própria teatralidade. Ora, de um certo ponto de vista moderno, só pode ser tornada interessante no palco aquela vida que reconheceu sua teatralidade inerente. E, do mesmo ponto de vista moderno, os acontecimentos, quando interessantes, terão sempre a qualidade de haverem sido pensados, e não de haverem simplesmente acontecido. Por outro lado, o dramaturgo tem a obrigação de reconhecer na própria estrutura de sua peça que foi sua imaginação que controlou o acontecimento desde o início até o fim.

Peças do tipo que tenho em mente existem. Não as inventei. Entretanto, terei a ousadia de dar-lhes uma designação. Chamo-as de metapeças, obras de metateatro.

II

Consideremos uma grande peça do século XVII, o *Tartuffe* de Molière Chamou-a Molière de comédia, e em geral ela é montada como tal. Stendhal, entretanto, notou que só riu duas vêzes durante uma apresentação da obra, e que o público à sua volta riu muito pouco mais do que êle. A dificuldade que encontramos em rir no *Tartuffe* não se deve à falta de humor no enrêdo ou na caracterização, mas ao fato de Tartufo, o vilão, se agigantar tanto em relação às suas vítimas, e ser tão mais interessante do que elas. Como já afirmaram os críticos franceses, Tartufo não é um hipócrita no sentido usual de fingir-se de espiritual a fim de satisfazer seus desejos carnais: êle é hipócrita a fim de ser êle mesmo: quanto mais hipócrita, tanto mais Tartufo êle é.

Acontece que Tartufo é muito maior do que a comédia convencional na qual Molière o colocou. Assim, se Molière escreveu *Tartuffe* a fim de criticar o fanatismo religioso e a hipocrisia moral, sua peça destrói-se a si mesma: o hipócrita e fanático não é odioso, e sim interessante. Não há dúvida de que a intenção de Molière era muito diversa. Sabemos por suas outras peças o quanto êle prezava a sinceridade. Devemos então considerar *Tartuffe*, então, como destinada a atacar alguma coisa que se estava passando na sociedade, fora da ação que a peça apresenta? Porém o vilão dessa ação não constitui uma afirmação a respeito do mundo, e sim uma afirmação a respeito dêle próprio. Se relacionamos Tartufo ao mundo, êle poderá dar a êste maior significação, creio eu, que êste teria sem êle.[1] Creio, também, que êle estabelecia um contato direto com a imaginação das platéias de Molière, enquanto a peça em que êle está era dirigida ao seu raciocínio social. Seja como fôr, Tartufo, por ser muito maior do que ela, projeta-se para fora da comédia de Molière, e a destrói.

Mas em que espécie de peça deveria um personagem dêsse porte imaginativo ser colocado? Em que espécie de peça deveria Hamlet ter sido colocado? Em *Seis Personagens à Procura de um Autor*, talvez a mais original das peças-dentro-de-uma-peça dêste século, comenta-se que certos personagens dramáticos — e Hamlet é um dos mencionados — não podem ser contidos pelas obras nas quais apareceram pela primeira vez, e foram obrigados a aventurar-se para longe de seus criadores e a penetrar em obras de outros autores. Diria eu que se Tartufo e Hamlet parecem sair das peças e situações em que foram colocados de início, isso não se deve apenas ao fato de não haver sido encontrada para êles a forma dramática correta, mas talvez (e o que é muito importante) por tais personagens serem, êles mesmos, dramaturgos, capazes de criar outras situações dra-

[1] Tartufo é um personagem cujo ponto de referência é êle mesmo: êle tem a capacidade de dramatizar os outros, e dêsse modo colocá-los em qualquer situação na qual êle está interessado em se encontrar. Êle só tem a si mesmo como ponto de referência porque tem a capacidade de fazer que os outros em todos os momentos se refiram a êle.

máticas que não aquelas em que de início nos foram apresentados.

Qualquer peça escrita num determinado nível de profundidade deveria ter algum objetivo além do de sugerir mudança social ou reforma moral. A imaginação contemplativa pode encontrar, e encontra, prazer naquilo que a sabedoria moral e prática nos insta a rejeitar. Nós somos todos bem mais profundos do que nossos objetivos parecem indicar. E o dramaturgo que ousa tocar-nos muito profundamente deveria saber que nos está tocando numa parte de nós que é irrelevante à realização de nossos objetivos mais racionais. Molière, parece-me, era profundo demais para a forma na qual resolveu confiar em *Tartuffe*.

Tomemos outra peça, elisabetana — uma grande peça, porém na qual os acontecimentos são tornados irreais pela incapacidade do autor de se decidir se êles realmente aconteceram ou não. Ao escrever *Doctor Faustus* faltava a Marlowe, parece-me, um horizonte dramático definido. Que espécie de peça era o *Doctor Faustus?* Marlowe julgava que havia escrito uma tragédia, do mesmo modo que Molière pensava que havia escrito uma comédia com *Tartuffe*. Mas será o Fausto de Marlowe verdadeiramente trágico? Sentimos realmente que Fausto vendeu de fato sua alma ao Diabo, assinou com o próprio sangue uma transação com o Inferno, e assim foi capaz de conquistar a mocidade, o orgulho, o poder e o desejo carnal ao preço da danação eterna? Acreditamos ao assistirmos a *Doctor Faustus* que alguma coisa semelhante a isso jamais aconteceu do mesmo modo que acreditamos ao ver *Macbeth* que o protagonista realmente falou com as feiticeiras, assassinou Duncan e Banquo, conversou com o fantasma dêste último, massacrou a família de Macduff e foi, afinal, morto por Macduff?

Estou convencido de que ninguém acredita realmente em *Doctor Faustus* dêsse modo. Nem são os acontecimentos suficientemente compreendidos por Marlowe. Por exemplo, Marlowe deveria ter tornado bem claro que a transação entre Fausto e o Diabo era essencialmente teatral. Fausto, um velho, está pedindo ao Diabo que o dramatize como um jovem; estamos aqui no limiar de uma forma dramática nova. Porém Marlowe resolveu tratar a transação

como sendo alguma coisa por intermédio da qual Fausto se tornava o protagonista trágico de uma peça escrita pelo Diabo, tornando-se assim inevitável que Fausto fôsse condenado à danação. Porém se encararmos a peça com um pouco mais de sofisticação, não parece que o Diabo é que deve ser o ator, e Fausto o dramaturgo, já que foi Fausto que chamou o Diabo para que êste o dramatizasse? Tal foi a interpretação de Goethe quando utilizou a estória, e se conseguiu dar à estória tal clareza e leveza isso não se deve só ao fato de ser êle mais filosófico do que Marlowe, mas também ao da forma para uma peça tal como o seu *Faust* já ter sido inventada. Essa forma Goethe a encontrou em Shakespeare e em Calderón.[2]

III

Por que razão é que nem Marlowe nem Molière foram capazes de inventar a forma dramática de que ambos necessitavam — Molière para uma apresentação adequada de seu personagem Tartufo,[3] Marlowe para apresentar nos têrmos

[2] Goethe salva Fausto, talvez, pela aplicação da lógica da aparência. Fausto parece sério, bem intencionado, e parece ter dignidade. Não irei ao ponto de dizer que êle é salvo por ser mais bonito do que Mefistófeles (mas é claro que qualquer ator que deva interpretar o papel terá de sê-lo), porém afirmo que êle é salvo porque, dramàticamente, tem melhor aparência do que o Diabo. Mefistófeles, que ostenta várias qualidades simpáticas, não tem dignidade. Na peça de Goethe, êle nunca nos convence, por sua aparência, que tem direito a possuir a alma de Fausto. Dos dois, é bem claro que Fausto é o verdadeiro dramaturgo e Mefistófeles, ansioso por dramatizar, o verdadeiro ator.

[3] Não quero dizer que falte inventividade a Molière. Êle elevou a comédia a um nível de arte e refinamento que ela nunca teve, nem antes nem depois dêle. Seria êle talvez uma "vítima de sua própria inventividade", como disse Nicola Chiaromonte a respeito de Pirandello? Seja como fôr, *Le Misanthrope*, que a maioria dos críticos concorda seja sua obra-prima, apresenta dificuldades semelhantes às notadas em *Tartuffe*. Para que se possa rir de Alceste é necessário julgar que êle está errado, e nesse caso a peça será uma comédia; porém, como a tendência é para considerar que Alceste está certo, não se deseja rir dêle — e, nesse caso, que espécie de peça temos? Ramon Fernandez, em seu ótimo livro sôbre Molière, diz que em sua obra Molière sujeitou a forma de arte que elegeu como seu instrumento, a comédia, a um certo ceticismo. Haverá qualquer coisa de imoral a respeito de uma peça que é engraçada? E

adequados de fantasia as negociações entre o Doutor Fausto e o Diabo? Mas, por outro lado, como é que acontece que nem Lope de Vega, predecessor de Calderón, nem Corneille, com quem começa o grande período do teatro francês, nem qualquer dos dramaturgos inglêses anteriores a Shakespeare, fôsse capaz de elevar a peça-dentro-de-outra-peça — que muitos dêles usaram como um recurso técnico — a alturas verdadeiramente filosóficas?

De todos os dramaturgos europeus, Shakespeare foi o único que teve total confiança no poder da imaginação, não só em seu poder para tornar a linguagem magnífica — isso Marlowe também conseguiu fazer — mas em seu poder para arrumar, ordenar e julgar tôda espécie de pessoas e todo tipo de ação; em outras palavras, de colocar o mundo inteiro no palco. Generalizando aquêle poder de imaginação que guiou suas melhores invenções, Shakespeare podia fazer seu filósofo, Jaques, dizer "o mundo é todo um palco".

Calderón alcançou sua grande invenção não só por meio de sua confiança na imaginação, mas também pela influência de dois antecessores que haviam prenunciado a forma que êle aperfeiçoou em *La Vida Es Sueño*. Foram êles Cervantes e Tirso de Molina.

Cervantes foi, é claro, um dramaturgo temporário, mas tem a seu crédito algumas obras excelentes, inclusive uma ótima tragédia, *Numancia*. Mas encontrou pouco sucesso no palco e não podia competir com o incrìvelmente prolífico e inventivo mestre da época, Lope de Vega, a quem Cervantes chamou de monstro da natureza, querendo com isso dizer que Lope era capaz de escrever obras esplêndidas sem jamais parar para refletir. A reflexão vinha naturalmente a Cervantes. *Don Quixote* foi publicado apenas um ano após a criação de *Hamlet*, e as duas obras, igualmente admiradas, têm muitas vêzes sido associadas pelos críticos. Turguenev dizia que um verdadeiro intelectual tem de ser ou um Hamlet ou um Dom Quixote; Melville dizia que êsses dois eram os únicos dois personagens reais da literatura.

estará tal pensamento presente em *Le Misanthrope*? Se assim fôr, não se aproximará essa peça do teatro a respeito do teatro? Confesso que não consigo responder essa última pergunta de forma que me satisfaça a mim mesmo.

De qualquer forma, Dom Quixote, embora apareça num romance — o romance de um ex-dramaturgo — projeta da maneira mais completa e perfeita o horizonte dramático de tôdas as peças sôbre personagens auto-referentes. Dom Quixote é, naturalmente, o seu próprio dramaturgo, e, se nos fôr permitido usar têrmos modernos, seu próprio diretor, seu próprio cenógrafo e seu próprio diretor de cena. (N. do T.: O têrmo *contra-regra* é insuficiente para a intenção do autor.) Êle busca as situações nas quais deseja tomar parte: não pode esperar que a vida lhas forneça de forma natural. Conclama sua imaginação a substituir a realidade sempre que o real fôr falto em qualidade, bravura, excitamento, delicadeza. Sua imaginação atende-o, nas mais das vêzes, como no caso dos moinhos de ventos, para grande desconcêrto seu, porém Dom Quixote não se deixa desencorajar. Em verdade, chega mesmo a aprender — pois a obra de Cervantes é, sob muitos aspectos, um *Bildungsroman* — a desenvolver e aprimorar seu gôsto pela ilusão. Êle se torna mais sábio, diante de nossos olhos, em seu vasto anseio pela grande aventura.

E, é claro, Cervantes tinha visto o Don Juan de Tirso de Molina (do qual Molière tirou sua própria obra-prima). A peça de Tirso não era uma comédia, porém por certo não era tampouco uma tragédia. Molina não só inventara um nôvo tipo teatral na figura de Don Juan, mas também uma nova espécie de acontecimento que por certo não nos convence por sua plausibilidade. O acontecimento é, em verdade, completamente implausível, porém constitui uma das maiores criações imaginativas da arte dramática. A estátua do comandante morto — a quem Don Juan havia matado num duelo — convida o protagonista para jantar, janta com êle e depois carrega-o para o inferno. É difícil conceber qualquer acontecimento menos crível — ou que nos afete tão poderosamente.

Calderón, que havia sido educado como teólogo, era mais lógico do que Shakespeare, e tinha atrás de si as criações de Cervantes e Molina. Havia experimentado, pessoalmente, quase tôdas as formas dramáticas existentes: capa e espada, comédia romântica, tragédia e farsa. E finalmente escreveu êle uma série de peças dirigidas exclusivamente à

imaginação metafísica. Estas são *Devoção da Cruz. O Grande Mágico,* e talvez a mais perfeita de tôdas as peças-dentro-de-outra-peça, *A Vida é Sonho*. Tão profundo é o apêlo dessas peças de Calderón, que se dirige com o autor principalmente à imaginação metafísica, que é quase impossível que não toquem a imaginação em todos os seus níveis. Shakespeare, por outro lado, ao escrever *The Tempest,* fazia apêlo a todos os níveis da imaginação, inclusive o metafísico.

IV

Shakespeare fêz experiências durante tôda a sua carreira com a peça-dentro-de-outra-peça, por vêzes introduzindo seqüências do gênero em suas tragédias, quase sempre fazendo-o em suas comédias. *As You Like It, A Midsummer Night's Dream, Twelfth Night, All's Well That Ends Well* não são realmente comédias, pois não podemos justificar o prazer que delas derivamos em têrmos de seu humor, que por vêzes é por demais elaborado, por vêzes grosseiro. Tôdas essas são obras da imaginação; mas dizê-lo não define o seu caráter nem indica a perfeição de forma que configuram. Novamente, nas crônicas, Shakespeare introduz seqüências de peças-dentro-de-outras-peças, principalmente em *Henry IV;* e por fazê-lo foi-lhe possível colocar no palco um de seus maiores personagens, Falstaff. O que será Falstaff senão um dramaturgo,[4] já que é não só espirituoso

4 Falstaff, sendo um dramaturgo, é um exemplo de personagem auto-referente. O espirituoso autor do século XVIII, Morgann, foi levado a especular a respeito do nascimento, paternidade, infância e os primeiros amigos de Falstaff, bem como sôbre suas aventuras *anteriores* a seu aparecimento na obra de Shakespeare. É bem verdade que o ensaio de Morgann, a defender êsse personagem, levou a uma nova e enganosa forma de crítica. Por outro lado, não é possível considerar Morgann inteiramente errado em suas observações e julgamentos. Já foi objetado que seu engano foi o de tomar Falstaff por uma pessoa real, em lugar de um personagem numa peça. Porém tal personagem, sendo essencialmente um dramaturgo, pode ser considerado como tendo a capacidade e o ímpeto para existir independentemente do dramaturgo que o criou. Falstaff, a criação de Shakespeare, é êle mesmo um criador. É isso o que Morgann deve ter pressentido.

em si, mas também a causa do espírito existir em outros homens? Ao representar, êle faz que outros à sua volta representem também, preparando assim o palco para suas monumentais atuações. Dramatizando não só os seus comparsas, mas também até mesmo o seu príncipe, Falstaff provoca nestes o desejo de dramatizá-lo. Nosso prazer nos episódios do *Henry IV* que envolvem Falstaff nasce de sua dramaturgia espontânea. Êle torna a taverna maravilhosa do mesmo modo que torna o campo de batalha habitável — para êle.

No âmago da peça existe uma questão — quem traçará a carreira do príncipe Hal? Seu pai, Henrique IV, ou Jack Falstaff? Se Falstaff, então Hal será com certeza derrotado ou eclipsado por Hotspur; mas se Henrique IV, que é menos interessante do que Falstaff, fôr capaz de traçar a carreira do filho, então o jovem terá ao menos uma possibilidade de tornar-se Henrique V. Há grandes questões a serem decididas nesse jôgo entre o vivíssimo cavaleiro e o Rei moribundo.

Não poderíamos compreender apenas como comédia a fantástica cena na taverna na qual Falstaff, fazendo o papel de Henrique IV, aconselha Hal a fazer exatamente o oposto do que deseja seu pai: "Peremptòriamente", diz Falstaff fazendo o Rei, "declaro que há virtude nesse Falstaff. Guarda-o, e bane o resto." O Príncipe e Falstaff trocam então de papéis, com o Príncipe fazendo o Rei, e apresentando as objeções dêste a Falstaff; e êste último a fazer a própria defesa: "Mas quanto ao doce Jack Falstaff, o bom Jack Falstaff, o fiel Jack Falstaff, o valoroso Jack Falstaff, e ainda mais valoroso por ser, como é, o velho Jack Falstaff, não banas de sua companhia o teu Harry, não o banas da companhia do seu Harry. Ao banir o gordo Jack, estarás banindo o mundo inteiro!" Porém quando o príncipe é coroado Henrique V, êle bane Falstaff, e com palavras cálidas de ódio.

As cenas que envolvem Falstaff e Hal são teatro puro, da variedade mais imaginativa. Porém são engastadas, afinal, numa peça histórica, na qual os destinos verdadeiros do Rei e do Príncipe devem ser dominantes. Falstaff é grande demais para um drama puramente histórico; êle é maior e

mais interessante do que Henrique IV, maior e mais interessante do que o príncipe Hal. E por isso ficamos descontentes com a rispidez de Henrique V para com êle. É inevitável que sintamos que o rei da taverna era maior do que o Rei da Inglaterra, o que não está certo numa peça escrita para celebrar os melhores governantes da Grã-Bretanha.

Assim o *Henry V*, no qual Falstaff não aparece — temos apenas a notícia de sua morte — é mais unificado e encenável do que *Henry IV*, que Falstaff domina imaginativamente, mas não pode dominar de fato. A peça não consegue contê-lo.

A sensação de que um personagem pode ser superior à sua situação talvez tenha sugerido a Shakespeare a idéia para seu tratamento de Hamlet. Por que não ao menos uma vez justificar o grande personagem encalhado num mau enrêdo? Estou convencido, que é exatamente isso o que Shakespeare fêz no *Hamlet*, e criou com isso sua figura mais popular — pois quem será aquêle que, sendo infeliz, não se consolará julgando que é o enrêdo no qual se encontra que é mau, e que sua alma é maior do que o seu destino? "A natureza", diz Hamlet, "não pode escolher suas origens." Êle, Hamlet, por certo não podia escolher a própria mãe. É isso o que perturba, e não um desejo carnal por ela, como insistem os críticos psicanalíticos.[5]

No entanto, Shakespeare deve ter desejado produzir uma obra de estrutura formal compatível com a presença nela de um personagem grandemente concebido. Êle o conseguiu em uma tragédia: *Macbeth*. Êsse tipo de sucesso absoluto, êle só atingiu com uma peça-dentro-de-outra-peça ao escrever *The Tempest*. *Measure for Measure* é magistralmente estrutura e constitui um nôvo tipo de drama filosófico; mas não há nela nenhum grande personagem. *Cymbeline* e *A Winter's Tale* são obras fascinantes, porém têm, em última análise, de ser julgadas como exercícios que tornaram possível *The Tempest*. Em *The Tempest*, Shakespeare apresenta duas de suas maiores figuras, e numa obra da mesma magnitude que elas mesmas.

5 Hamlet é dotado de imaginação dramática em seu mais alto grau. E, naturalmente, tem aparecido repetidamente na literatura e no drama, seja com o próprio nome, seja com os pseudônimos de Stavrogin ou Lorenzaccio.

The Tempest não fala de uma utopia, mas de um acontecimento utópico, uma revolução perfeita, que restaura o verdadeiro governante de Milão, depois de haver sido êle deposto pela traição do irmão. Os acontecimentos da vida de um modo geral são tão imperfeitos que se conceber uma revolução realizada sem sangue e ao som de música parece um sonho. Há sonhos que são a antítese do pensamento; porém o sonho específico que é configurado em *The Tempest* não o é, pois uma revolução perfeita não é teòricamente impossível. Tal revolução, é claro, nunca aconteceu.

O herói de *The Tempest* é o duque deposto, Próspero. Êle adquiriu um poder que não é precisamente político: a mágica. Creio que seu poder é o da mágica do pensamento. Tal poder êle usa como um dramaturgo, criando uma falsa tempestade que causa um naufrágio (junto à ilha em que Próspero reina) em que estão seu irmão e os principais partidários dêsse irmão. Atirados à ilha de Próspero, o falso Duque de Milão, seus conselheiros e seu filho Ferdinando tornam-se atôres que esqueceram suas deixas e não sabem mais que papel devem representar. Ignorando onde estão e não compreendendo seus papéis, são fàcilmente dominados por Próspero.

Próspero tem dois servos: o espírito Ariel, que executa suas ordens imaginativas, e o mais corpóreo de todos os corpos, Calibã, que executa certas tarefas manuais, muito embora a contragosto. Jamais um dramaturgo foi tão bem servido: seu teatro é uma ilha, seu vilão o irmão que o traiu e que agora está à sua mercê, seu coreógrafo um espírito, seu maquinista o monstruoso Calibã.

(Devo intercalar aqui que nem Ariel nem Calibã são jamais apresentados no palco de maneira correta. Ariel não devia ser jamais visto, sendo por demais delicado para poder ser visualmente representado; Calibã, por outro lado, é por demais grosseiro para que possamos olhar para êle. Há qualquer coisa de sublime a respeito de sua grosseria; e o que é sublime, como notou Kant, não tem forma. Não deveríamos jamais chegar a ver mais de que partes do corpo de Calibã — um vasto pé, uma enorme mão, talvez por um instante a máscara de sua cabeça a cobrir todo o palco. Sua voz deveria ser semelhante à tempestade que levou o

traiçoeiro duque ao naufrágio. Mas por certo Calibã não deve nunca ser apresentado de forma realista, e a tentativa de fazê-lo tem arruinado tôdas as produções de *The Tempest* até hoje. Devo acrescentar que Calibã é, no sentido mais puro, um personagem auto-referente, isto é, um dramaturgo. Ninguém precisa da peça para compreendê-lo, embora ao contrário de Hamlet e Falstaff êle esteja à vontade na peça em que foi colocado. Porém um personagem como êsse pode visitar outras mentes, como o fêz Calibã ao visitar a de Robert Browning, que pôde escrever "Caliban upon Setebos", onde Calibã é visto dramatizando o universo e até mesmo o seu criador.)

O que dizer de Próspero? Já disseram alguns que êle é o próprio Shakespeare, e que Próspero, ao afogar seu livro e quebrar seu bordão, é Shakespeare decidindo deixar o palco e retirar-se para a vida de *"gentleman"* no campo. Não ousarei correlacionar qualquer ação de Próspero com qualquer dos chamados fatos a respeito da vida de Shakespeare, porém alguma relação entre Shakespeare e Próspero é justificada.

Sem dúvida, os acontecimentos de *The Tempest* são ordenados por um dramaturgo. Próspero controla tais acontecimentos do princípio ao fim, e realiza seus desejos por intermédio de sua arte. É então que êle abre mão dela.

É necessário admitir que há qualquer coisa de desagradável a respeito de Próspero: falta-lhe a ingenuidade que seria necessária para que pudesse tomar parte em qualquer drama que não fôsse escrito por êle mesmo. Shakespeare torna isso bem claro. Quando à vontade, numa forma que lhe é afim, Shakespeare era capaz de julgar com total imparcialidade. (Assim êle é capaz de julgar o ciúme e a infidelidade sem preconceitos numa obra não-realista como *A Winter's Tale*, porém não é capaz de fazê-lo em *Othello*, que concebeu como uma tragédia.)

Próspero tem valôres e desvalôres de conscientização do mais alto grau. Um homem como êsse lutará sempre para não se tornar ator na peça de outra pessoa. Procurará êle tornar as outras pessoas atôres em sua própria? É uma tentação presente a todos os que tiverem igual fôrça de pensamento. Talvez seja por isso que, afinal, Próspero quebra

seu bordão e afoga seu livro "mais fundo do que jamais chegou qualquer prumo". Seu ato final implica a aceitação do papel que a vida lhe havia dado originàriamente, que êle não inventara, e que não poderá mais controlar pelo pensamento. Talvez Próspero deixe de ser tão desagradável quando não estiver mais encarregado dos acontecimentos.

Porém, havendo ousado utilizar os meios teatrais até seus limites mágicos, Próspero compreende que de certo modo tôda a vida é um espetáculo, e leva tal pensamento às suas últimas conseqüências, prevendo que a terra, "o próprio grande globo", se dissolverá, sem deixar um traço atrás de si.

O maravilhoso, inclusive o maravilhoso metafísico, é, em *The Tempest*, parte da motivação dos personagens principais, Calibã, Ariel e Próspero. O maravilhoso, inclusive o maravilhoso metafísico, armou o palco com a simples rubrica que situa a primeira cena: "um navio no mar". Êle é expressado na personalidade da filha de Próspero, Miranda, quando ela vê Ferdinando pela primeira vez, e no próprio Ferdinando quando êste sonha não só com a morte do pai, mas também, antes dessa, com a morte do pai de seu pai. Maravilhamo-nos diante de Calibã, Ariel e Próspero. Vemos todos os personagens da peça sendo forçados na direção do maravilhoso. A peça, em seus personagens, sua estória, sua ambientação — exceção feita a alguns chocantes momentos de baixa comédia — é tôda inteira.

Existe uma tese de um escritor alemão que tenta provar que Calderón deve ter lido *The Tempest* e, influenciado pela peça de Shakespeare, escreveu *La Vida Es Sueño*. Como já sugeri, não há necessidade de explicar a grande peça de Calderón por meio de tal hipótese. Se devemos procurar influências em Calderón, devemos procurá-las no teatro e na literatura espanhóis. Calderón não tinha de ler Shakespeare para pensar que o mundo era um palco e que se representa melhor a vida quando se sente que ela é um sonho. A única coisa que o dramaturgo espanhol precisaria fazer seria manusear o grande romance de Cervantes.

Existe ainda outra razão para não associarmos *La Vida Es Sueño* com qualquer obra shakespeariana. Shakespeare,

como procurei indicar, sentiu a necessidade de racionalizar e purificar a forma da peça-dentro-de-outra-peça a fim de acomodar nela alguns personagens de certas dimensões imaginativas que não estariam à vontade na tragédia ou na comédia, na crônica ou na farsa. Calderón precisava da forma teatral que aperfeiçoou em *La Vida Es Sueño* para um objetivo bem diverso. Calderón nunca havia sido forte em caracterização; êle não poderia jamais sentir que um personagem que êle colocasse numa peça pudesse ser independente desta. Entretanto, mesmo em suas peças menores, êle procura sempre dotar o acontecimento dramático do máximo de sentido que possa ter, isto é, procura dar à ação dramática a qualidade do pensamento. Em *El Gran Mágico,* uma peça não muito bem sucedida, o que é interessante é o acontecimento, e não os personagens. Parece-me que o modêlo ou paradigma de um acontecimento real, para Calderón, seria um verdadeiro pensamento.

La Vida Es Sueño é uma peça-dentro-de-outra-peça de estrutura extraordinàriamente sutil. Sigismundo, príncipe da Polônia, vive, desde o nascimento, como prisioneiro do próprio pai. Embora educado em tôdas os assuntos que um príncipe deve conhecer, êle é mantido acorrentado numa caverna até os vinte e um anos. A razão pela qual o seu pai, o Rei Basílio, o trata assim é que, pouco antes do nascimento do príncipe, o Rei, que é astrólogo, leu nas estrêlas que a criança que estava para nascer mataria tanto o pai quanto a mãe. Como confirmação de tal profecia, a mãe de Sigismundo morrera ao dar-lhe à luz. Basílio condena imediatamente o recém-nascido à prisão. Em seu vigésimo primeiro aniversário, ainda acorrentado a sua caverna, Sigismundo brada: "Que crime cometi a não ser o de ter nascido?"

O tratamento drástico que Basílio dá ao filho é uma tentativa de impedir a tragédia prevista na qual êle, Basílio, seria a vítima. Para evitar a peça que, lhe foi dito, terminaria com a sua morte, Basílio resolve assumir a responsabilidade pela conclusão do drama, reescrevendo-o. Sua peça deverá ser uma antitragédia.

No dia do vigésimo primeiro aniversário de Sigismundo é-lhe ministrada uma droga, e quando êle acorda está no palácio do pai, onde lhe dizem que êle apenas sonhara que

estivera acorrentado. O jovem príncipe, repentinamente libertado, imediatamente dá largas à violência nêle acumulada. Ameaça a todos, atira pela janela um cortesão que o contradiz, e ameaça o rei seu pai. O príncipe é dominado, novamente narcotizado e, ao acordar, dizem-lhe que êle apenas sonhara que é um príncipe, que na verdade êle nunca deixara a caverna, nunca estivera livre de suas correntes. Como resultado dessa segunda revelação extraordinária, que não consegue refutar por meio dos fatos que êle sabe que são verdadeiros, Sigismundo conclui que tôda a vida é um sonho, no qual são sonhos também as coisas com que sonhamos.

Porém houve quem visse o príncipe; sabe-se que êle vive, há uma revolução, e Sigismundo é libertado. Agora êle tem seu pai, Basílio, à sua mercê. Será confirmada então a profecia das estrêlas? Será que o príncipe vai matar o pai? Porém o príncipe poupa a vida do pai, pois êle aprendeu que tôda a vida é um sonho. Só a virtude é verdadeira. (Em certo momento da peça, o príncipe sonhou que fazia uma boa ação, quando então lhe dizem que a bondade, mesmo quando apenas sonhada, é digna de louvor.)

O que aconteceu nessa peça? Uma tragédia foi prevista, porém não aconteceu. E, se não aconteceu, foi por causa da intervenção dramática de Basílio, que substituiu a peça escrita pelo destino por outra, de sua própria invenção. A tragédia fracassa; a peça de Basílio é bem sucedida. O Metateatro tomou o lugar da tragédia.

Uma Nota a Respeito da *Maria Stuart* de Schiller

JOHANN FRIEDRICH von Schiller, o contemporâneo, amigo e rival em dramaturgia de Goethe, não tinha nenhuma antipatia pela tragédia, nem qualquer falta de inclinação para experimentar essa forma. Schiller era mais profissional em sua posição em relação ao palco do que Goethe, e tinha maior competência artesanal, embora jamais tenha conseguido escrever uma verdadeira tragédia. Porém sua peça *Maria Stuart,* a que êle chamou de tragédia, é quase convincente como tal.

Durante a maior parte da peça estamos no ambiente de uma tragédia (ou tentativa de tragédia) shakespeariana ou elisabetana. As antagonistas são duas mulheres, parentes e de sangue real: Elisabete e Maria Stuart. Maria é prisioneira de Elisabete e esta última poderá perdoar ou condenar a rival. Instada por Lorde Burleigh, Elisabete decide, após uma violenta cena com Maria, optar pela ação mais cruel e politicamente mais prudente. Até êsse ponto da peça, o desenvolvimento é mais ou menos convencional, e exatamente o que se poderia esperar numa imitação de uma tragédia antiga. Porém Schiller introduz algo de nôvo na peça, que a torna original e demonstra que, apesar de seu desejo de escrever uma tragédia, o autor tinha consciência de sua época e das exigências desta em relação à conscientização. Elisabete assina a ordem para a execução de Maria. No entanto, não a entrega a seu Secretário de Estado, Davison, mas apenas deixa-a a seu alcance com uma ambígua ordem de que êle deve tomar as providências necessárias. Davison hesita; porém ali está o documento, assinado por Elisabete. Êle finalmente entrega-o a Lorde Burleigh, que

deseja a morte de Maria. Segue-se, imediatamente, a execução. Elisabete, ao ser informada do acontecimento, afirma que jamais o ordenou, que não tinha a intenção de que a ordem chegasse às mãos de Lorde Burleigh, atacando Davison como se fôsse êle o culpado pela morte de Maria Stuart. Davison procura defender-se, porém não consegue enfrentar a ira da Rainha, que é a um tempo verdadeira e fingida.

Porém, para fazer de *Maria Stuart* uma tragédia, Schiller teria de aceitar Elisabete, o algoz de Maria, como uma figura nobre no momento de ordenar a execução. Não creio que ao escrever sua peça Schiller tenha sido motivado pela história, já que a peça não é estritamente fiel aos fatos históricos. E o que temos no final de *Maria Stuart* é uma recusa de responsabilidade pela morte de Maria por parte de Elisabete que, a ser a peça uma tragédia, teria de aceitar tal responsabilidade.

Schiller nos apresenta uma Elisabete que deseja passar sua responsabilidade pelo terrível ato às mãos de um personagem inferior e subalterno. Ao assim apresentá-la não creio que Schiller estivesse falseando psicològicamente a rainha da Inglterra, segundo o que dela sabemos. Porém creio que sua motivação vem de algo mais fundo do que seu conhecimento dos fatos ocorridos, que êle estava perfeitamente pronto a alterar por motivos dramáticos. O que êle mostra na peça, e o que nos toca profundamente, é a recusa de uma pessoa bastante nobre para matar outra tràgicamente de aceitar a responsabilidade por seu ato. Tenho minha desconfiança de que Schiller intimamente não acreditava nem um pouco mais em tragédia do que Elisabete acreditava que tivesse o direito de executar Maria Stuart...

O Mito do Metateatro

IMAGINEI que Ésquilo, deixando o teatro após uma apresentação de sua *Oréstia,* era raptado e levado a uma requintadíssima mansão ateniense. É tratado ali com tôda a cortesia, avisado de que está proibido de sair, e logo após apresentado a seu raptor, um jovem ateniense chamado Orestes.

"Por que me trouxe para cá?", pergunta o dramaturgo. "Sou o seu maior admirador", responde Orestes. "E julga que com isso está desculpado o tratamento que me está dando? Liberte-me imediatamente." "Não, Ésquilo; terá de ficar aqui", responde Orestes. "Além do mais, concordo que eu não teria o direito de fazer o que estou fazendo se não tivesse por você qualquer sentimento que não o da admiração. De modo que agora é preciso que lhe diga, embora o admire muito, faço-lhe também críticas. A sua *Oréstia* começa maravilhosamente, melhora à medida que vai progredindo, se eleva aos mais altos píncaros do drama, e depois termina miseràvelmente. Eu o trouxe aqui para fazê-lo mudar o final da trilogia. Acredito que o faça quando eu explicar o quanto isso é importante para mim. O senhor notou o meu nome, não notou? Tudo o que diz respeito a Orestes tem de ser igualmente importante para Ésquilo."

Nessa altura Ésquilo começa a ficar interessado. É a primeira vez que ouve críticas à sua monumental obra. "Amo o final da minha peça", diz Ésquilo. "E se estou aqui para ouvir críticas a respeito, então preciso de um copo de vinho." Êle se põe à vontade e aceita um copo de vinho oferecido pelo anfitrião que, a seguir, conta ao trágico a seguinte estória:

"Acontece que tenho o mesmo nome que o herói de sua peça. Porém minha mãe não se chama Clitemnestra nem

meu pai Agamemnon. Nem tampouco chama-se Egisto o amante de minha mãe. Porém o que Clitemnestra e Egisto fizeram a Agamemnon, minha mãe e seu amante fizeram a meu pai que, como você, Ésquilo, lutou em Maratona e matou muitos medos de cabelos longos. Quando meu pai voltou, minha mãe e seu amante abateram-no a machadadas. Senti que, por meu turno, deveria eu fazer algo de terrível. Mas não fiz. Nenhum oráculo me ordenou que o fizesse. Além do que, se o oráculo o tivesse feito, eu não lhe teria dado crédito. Sendo esclarecido, eu me opunha aos oráculos. Em lugar de opor-me aos assassinos de meu pai, tornei-me amigo dêles. Olhava com bons olhos o parceiro de minha mãe na luxúria e no assassínio. Êle também gosta de mim, e está sempre querendo ir ao teatro comigo. Nós dois gostamos muito de teatro. O que mais há para se fazer na vida? Mas, acima de tudo, amo a sua peça, que é a meu respeito, não como sou, mas como eu deveria ter sido. Pois a verdade é que eu deveria ter matado minha mãe e seu amante, e, que já que não o fiz, minha vida tornou-se um sonho vazio. Um sonho cuja única pequena parcela de realidade é a sua peça, que eu vejo tôdas as vêzes que posso. Agora talvez lhe seja possível compreender por que razão eu ao mesmo tempo tanto a admiro e tanto a critico. Eu, Orestes, vou à sua *Oréstia*. O comêço, como eu já lhe disse, é maravilhoso. Vejo meu pai assassinado, vejo minha mãe afirmando sua culpa; e então apareço na segunda parte da trilogia, e naturalmente êsse é o trecho da obra de que mais gosto. O próprio Apolo me disse, em têrmos inequívocos, que matasse minha mãe e seu amante. E eu vou fazê-lo, seja qual fôr o meu sofrimento subseqüente, embora eu próprio não compreenda completamente o quão terrível será o fato em si. Mato o assassino, e depois a assassina. As Fúrias aparecem e seguem-me para fora de cena. Sou o objeto de seu sadismo divino, o que significa que o meu próprio masoquismo se torna também divino. E então chega a parte final da sua triologia. Fica bem claro que passei pelos maiores sofrimentos nas mãos das Fúrias vingadoras. Refugio-me no Templo de Atena. Apolo e as Fúrias aparecem, êle do meu lado, elas contra mim. Os deuses sentam-se em julgamento. O veredicto dêles finalmente é que

não devo mais ser punido pela morte de minha própria mãe! Um torpe arreglo é feito entre Atena e as Fúrias, uma negociata política: as Fúrias terão algum reconhecimento do Estado e, em contrapartida, tornar-se-ão menos implacáveis. Quanto a mim, estou isento de qualquer culpa futura, e sou declarado livre daí por diante para fazer o que quiser. Mas, Ésquilo, depois de haver matado minha mãe, que é que me resta para fazer?

"Ésquilo, é imperativo que você mude o final da sua peça. Já que não matei minha mãe, e só posso fazê-lo agora em minha imaginação, já que minha vida real consiste agora apenas na sua peça, é preciso que você faça o final da peça tão terrível quanto o início. Quero ver a mim mesmo morrendo pela tortura. Faça isso por mim, e com isso você dará sentido e mérito, em determinadas ocasiões — quando a *Oréstia* é apresentada — a uma vida que de outro modo é vazia."

Genet e o Metateatro

I

A EXTRAORDINÁRIA peça de Jean Genet, *Le Balcon*, certamente *não* é um exemplo de teatro de vanguarda; não é excêntrica nem estranha; sem dúvida moderna, ela não faz qualquer esfôrço para ser especialmente modernista. A peça não é peculiar nem perversa; sim, *Le Balcon* é uma peça nova, porém não tão diversa de outras, já velhas; ela é original, mas pertence a uma tradição, que não é outra senão a grande tradição da dramaturgia ocidental. *Le Balcon* é uma metapeça, e a metapeça tem ocupado a imaginação dramática do Ocidente no mesmo grau em que a tragédia ocupou a imaginação dramática da Grécia.

Como eu já disse, Shakespeare e Calderón não escreveram tragédias; ou, pelo menos, não escreveram boas tragédias (Shakespeare só escreveu uma grande, *Macbeth;* Calderón, nem sequer uma só). O que tais dramaturgos criaram foi um nôvo tipo de drama, com pressupostos diversos dos da tragédia grega, e causando efeitos muito diferentes. Muitas vêzes, êles produziram essa forma nova e característica quando tentavam escrever tragédias.

Eu me tenho perguntado se será possível que tenha sido eu o primeiro a pensar em designar uma forma existente há tanto tempo, há quase trezentos anos? É estranho e por certo não destituído de dramaticidade que alguma coisa tão brilhantemente individual continue a ser vista obscuramente até que lhe seja dado um nome.

Vejamos por que razão a tragédia não foi a forma característica dos teatros elisabetano e espanhol. Por que razão têm sido tantos autores ocidentais, decididos a escrever tragédia, incapazes de o fazer com sucesso? Uma boa parte

de suas dificuldades pode ser resumida numa só palavra: autoconsciência. Primeiro, a autoconsciência do dramaturgo; depois, a de seus protagonistas. Pois considerem: se Antígona tivesse a autoconsciência de seus motivos para enterrar seu irmão Polinice, seria trágica a sua estória? Ora, acontece que o dramaturgo ocidental é incapaz de acreditar num personagem falto de autoconsciência. Ausência de autoconsciência é tão característico de Antígona, Édipo e Orestes quanto a autoconsciência o é de Hamlet, a figura dominante do metateatro ocidental.

Outra dificuldade insuperável nasce do fato de ser impossível criar-se uma tragédia sem se aceitar como verdadeiros certos valôres implacáveis. Acontece que a imaginação ocidental tem sido, de modo geral, liberal e cética, tem tendido para considerar *todos* os valôres implacáveis como falsos.

Consideremos por um momento um drama típico do Ocidente que tinha a intenção de ser uma tragédia, parece ser uma tragédia, e tem, na verdade, sido assim designado. Falo do *Billy Budd,* de Melville. Nessa breve novela — que foi transformada numa peça por um adaptador e, apesar de todos os seus defeitos, ainda é a melhor obra dramática de um autor americano — o jovem marinheiro, Budd, que foi acusado de amotinação, porém ao qual a côrte de oficiais deseja exonerar, é afinal condenado e executado por insistência do Capitão Vere, um homem que fomos levados a crer que apreciava Budd, gostava dêle e estava mais convencido de sua inocência do que qualquer dos outros oficiais. Aceitava então Melville como verdadeiro ao menos um valor implacável, o da disciplina naval num navio de guerra? Creio que não. Pois qual será a razão pela qual Melville foi incapaz de tornar convincente, ao menos para mim, a ação de Vere ao exigir a condenação de Budd? Nunca acreditei, ao ler *Billy Budd,* que era realmente necessário o enforcamento do marinheiro para que a disciplina a bordo do *Indomitable* pudesse ser mantida. Além do mais, a conscientização do Capitão Vere não é expressada em sua ação, que não passa de um espelho onde são refletidos os regulamentos do Ato de Amotinação. Melville limitou-se a alcançar um final exteriormente trágico, por privar o Capitão Vere

do tipo de autoconsciência que durante tôda a sua obra nos fizera crer que êle possuía. Ora, um personagem não ter auto-consciência é uma coisa; outra, muito diversa, é ser êle privado da mesma pelo autor para que possa representar êste ou aquêle valor implacável. Se Melville fôsse o capitão do *Indomitable, não* condenaria Budd à fôrca. É claro que não podemos fazer mais que especular, mas creio que Sófocles teria enterrado seu irmão, desafiando o Estado. A heroína do dramaturgo grego é produto da mesma cultura que seu criador. E Creonte também; mas o Capitão Vere, no momento de sua dramática decisão, pertence a um mundo diverso do de Melville. Esta é uma das razões (há outras) pelas quais *Antígona* é uma obra superior a *Billy Budd*.

Mas voltemos à metapeça, que é a forma necessária para a dramatização de personagens que, tendo plena autoconsciência, não podem ser impedidos de participar em sua própria dramatização. Donde a famosa fala de Jaques, o filósofo shakespeariano do metateatro: "O mundo todo é um palco, e todos os homens e mulheres apenas atôres." A mesma idéia é expressada por Calderón, que intitulou uma de suas obras *El Gran Teatro del Mundo*. Tanto para o poeta espanhol quanto para o inglês não podia haver uma essência ilusória na realidade. Não é possível obter duas coisas ao mesmo tempo: o que é ganho em conscientização significa certa perda para a realidade de seus objetos, sem dúvida para a realidade de seu objeto principal, isto é, o mundo. É óbvio que só com um alto grau de conscientização é que se toma consciência que não é possível provar que o mundo existe. No entanto, não insistirei nesse ponto, pois creio que a objetividade do mundo não é mantida pela lógica, mas à maneira de algum tesouro de fabula guardado por dragões, por aquilo que parece monstruoso à mente sensível e cética, ou seja, os valôres implacáveis. E assim é que se, na tragédia grega, o herói é derrotado, por outro lado a realidade do mundo é sublinhada; na metapeça, o herói, por mais que o possamos lamentar, não pode nunca ser definitivamente derrotado, talvez não possa mesmo jamais chegar a ser heróico (como sugere o maravilhoso *Príncipe de Homburgo* de Kleist); mas, por outro lado, a realidade do mundo é mortalmente afetada, a ilusão se torna inseparável da realidade. *La Vida Es Sueño* é o título da maior peça de Cal-

derón, e o teatro de Shakespeare se encerra com o famoso: "Somos aquela matéria da qual são feitos os sonhos." O que desejo deixar aqui dito é que tais frases não são expressões casuais de Calderón e Shakespeare, mas conceitos fundamentais da forma dramática que êles iniciaram.

Na metapeça sempre haverá um componente fantástico. Pois nesse tipo de peça a fantasia é essencial, é justamente aquilo que vamos encontrar no âmago da realidade. Em verdade podemos dizer que a metapeça está para a fantasia comum assim como a tragédia está para o melodrama. Assim como na tragédia as atribuições do herói têm de ser necessárias, e não acidentais, na metapeça a vida *tem* de ser um sonho, e o mundo *tem* de ser um palco.

Tudo isso estaria hoje em dia muito mais claro se não fôsse pelo aparecimento, no século XIX, de um dramaturgo dos maiores, Henrik Ibsen, que tentou dar à peça realista uma estrutura de necessidade semelhante à encontrada na tragédia grega, embora sem compartilhar dos pressupostos de Ésquilo ou Sófocles, já que a visão do mundo do próprio Ibsen é, em verdade, muito mais próxima da de Calderón e Shakespeare. Resultou disso a propagação de uma convicção errônea — e que dominou os palcos por mais de cinqüenta anos — ou seja, a de que mesmo sem a metafísica grega a forma da tragédia era possível e válida. Acontece que, se êsse ponto de vista não foi jamais formalmente pôsto em dúvida, sua insuficiência foi sentida pelos melhores dramaturgos do século atual. As peças dêles são, de modo geral, metapeças. Entre os dramaturgos que se enquadram no caso está Jean Genet.

II

Le Balcon é um bordel cujos clientes, segundo a frase de Madame Irma, já chegam "trazendo cada um seu próprio enrêdo". Não há dúvida de que isso identifica a obra como uma metapeça. Entre os clientes estão três mais ou menos destituídos de qualquer personalidade marcante, um dos quais deseja dramatizar-se como um bispo, o segundo como um juiz e o terceiro como um general. As prostitutas designadas para cada um dêsses homens propiciam suas ilu-

sões, seus delírios de grandeza, degradando-os a certos momentos, apenas para fazer o ato tomar maior aspecto de realidade. O Grande Balcão é, na realidade, um "palácio de ilusões", pois os clientes se vestem com trajes apropriados a seus sonhos; e nós os vemos vestir tais trajes ao se prepararem para suas satisfações peculiares. Deve-se notar que ao testemunharmos a mudança, que se processa ante nossos olhos, de suas realidades sem adornos para as figuras heróicas em que se transformam quando ajaezados para representar seus personagens imaginários, adquirimos uma sensação inteiramente nova da realidade — não de caracterização, mas de roupagem. É raro em qualquer peça, moderna ou clássica, que os figurinos tenham maior significação para o público. Na maior parte das remontagens de obras elisabetanas, é comum as roupas transformarem-se num obstáculo para a nossa aceitação da situação ou da cena. E é por isso que tantos diretores têm feito experiências com montagens com trajes modernos. Mas há algo de poético no figurino em si, e o teatro sofreria grande perda se êle desaparecesse completamente. Em *Le Balcon* o que Genet fêz foi nada menos do que restaurar o valor poético do figurino para o palco. Pois o fato é que, quando vemos aquelas roupas sendo vestidas, podemos aceitá-las com os trajes necessários para aquêles personagens, enquanto se êles já entrassem inteiramente vestidos, ficaria tudo restrito a um trabalho do diretor e do figurinista. O efeito alcançado por Genet por meio da utilização do recurso metateatral de estarmos presentes ao ato dos personagens se vestirem é semelhante a certos efeitos característicos de Pirandello. Estou pensando, por exemplo, na cena de *Esta Noite se Improvisa,* na qual um velho ensaia sua cena de morte; aqui Pirandello é capaz de nos tocar com um sentido real da morte iminente de um modo que lhe seria inteiramente impossível se nos mostrasse um homem realmente morrendo. Nossa tendência é para pensar em sangue derramado no palco como coisa falsa; mas a mágica do metateatro pode fazer que o sangue do palco pareça verdadeiro; ou pelo menos podemos, por um momento, pensar nêle como sendo real, sem sentir que estamos sendo enganados.

Fora do bordel está havendo uma revolução. Numa cena notável, os revolucionários debatem uma pequena ence-

nação cujos objetivos são a imposição de seus pontos de vista à população. Não seria conveniente fazer de Chantal, uma das prostitutas do "Palácio de Ilusões" de Madame Irma, a santa de sua revolução? Se a matassem e dissessem que ela morrera como mártir de sua causa, não poderia sua imagem conduzir o povo à vitória? Mas que adianta uma vitória assim obtida?, protesta um dos revolucionários; "ela já vem com uma dose de gonorréia". E fica esclarecido que os revolucionários devem fazer um grande esfôrço no sentido de abrir mão da ilusão. É possível que o consigam. "Êles pularam para a realidade?", pergunta o Chefe de Polícia, de seu quartel-general no bordel de Madame Irma. E fica evidente que o verdadeiro adversário da revolução é Madame Irma. E, o que é pior, ela já triunfou. Os revolucionários não conseguirão permanecer reais; e, o que é pior, nem sequer o desejam. É possível que conquistem o palácio, o legislativo, o exército e os tribunais; mas nunca serão capazes de controlar os velhos prostíbulos.

Na peça de Genet, são os revolucionários que representam os valôres implacáveis. De fato, no mundo moderno, só os revolucionários têm sido capazes de representar tais valôres. Daí, o prestígio dos revolucionários. Porém Genet já verificou qual é sua verdadeira medida, e os torna assim ridículos. Temos a impressão de que por fim todos êles virão para o Balcão de Madame Irma. São todos pseudotrágicos no mundo do metateatro.

No entanto, de certo modo Genet compartilha da fraqueza de seus revolucionários de *Le Balcon;* também êle gostaria de criar algo diverso da espécie de peça que êle pode criar tão magnìficamente; êste mestre do metateatro gostaria de escrever uma tragédia. E a inclinação sentimental por algo impossível torna seu autor responsável, creio eu, pela única cena ruim de *Le Balcon,* cena quase fatal à segunda parte da peça, que dura quase uma hora e é insuportàvelmente cacête do princípio ao fim. Tendo absorvido a revolução (com sua insistência na realidade) no ilusório mundo do Grande Balcão, Genet repentinamente dá meia volta e tenta ver a própria ilusão como inexorável. Porém, isso é uma idéia impossível, contrária a todo julgamento dramático ou bom senso: pode ser que nosso destino seja têrmos ilusões, porém isso não significa que a ilusão deva ter

a mesma fôrça que o destino. Ou, melhor dizendo, o destino poderia libertar-nos das ilusões, mas o provável é que êle mesmo seja ilusório. Isso é, mais ou menos, o que Genet vinha dizendo durante tôda a sua peça, mas no último momento êle parece querer dizer exatamente o contrário. Notei essa mesma fraqueza em outra de suas peças, *As Criadas*. Não era necessário, na obra, que uma das duas môças efetivamente tomasse veneno, já que quando ela realmente o fêz tive a sensação de que ela estava representando. Há algo de semelhante a isso perto do final de *Le Balcon*. O Chefe de Polícia deseja ser mitificado na forma de um falo, e atinge êsse grandioso objetivo quando um cliente (que não é outro senão justamente aquêle revolucionário que desejava manter real a revolução), fingindo que é o Chefe de Polícia, castra-se. O episódio é brutal, vulgar e destituído de dramaticidade. A ilusão também deve ter seus sacrifícios e seus mártires? Explico a fraqueza do raciocínio exemplificado por êsses episódios como sendo algo de peculiar não a Genet, mas aos intelectuais modernos. Êles têm medo das implicações de suas próprias idéias, que tornaram o mundo menos real do que êles gostariam que êle fôsse. Não querem pensar na vida como um sonho, mas como algo sério, válido e até mesmo avassalador. Não desejam nada tanto quanto encontrar algum valor implacável que possam aceitar como verdadeiro. De modo que a única falha grave da peça de Genet não é apenas sua. Todos nós compartilhamos dela. No entanto, de modo geral, o ponto de vista de Genet é que a destruição da ilusão, tal como é apresentada em *Le Balcon*, implicaria a destruição da vida como tal. É chocante tal pensamento? Alguns críticos òbviamente assim o julgaram, mas o ponto de vista do dramaturgo francês será realmente tão diferente do que é expressado por Próspero na conclusão de *The Tempest*? Se alguma diferença há, diria eu que seria a de que a peça de Genet termina menos cìnicamente do que a de Shakespeare. Para Genet, os festejos não terminaram. A ação continuará. Aquêles personagens mais ou menos humildes continuarão a subir em suas pernas-de-pau e tornarão a fantasiar-se para novamente serem extravagantes no sexo. A ilusão e a realidade não podem ser separadas; elas continuaram intercambiáveis, sendo o Mesmo para o Diverso, e o Diverso para o Mesmo.

Minha proposição é que a filosofia dramática de *Le Balcon*, bem como de *As Criadas* e *Les Nègres*, tôdas de Genet, embora sendo sem dúvida a dêle próprio, é, ainda assim, quando pensamos formalmente na questão, a mesma filosofia dramática apresentada em *Twelfth Night*, *Measure for Measure*, *Hamlet*, *The Tempest*, *La Vida Es Sueño*. Que ninguém condene Genet por suas idéias; seu pensamento se processa num nível no qual só é possível pensar o que tem de ser pensado. Sem tragédia, da qual podemos ser incapazes, não há alternativa filosófica para os dois conceitos pelos quais defini a metapeça: o mundo é um palco, a vida é um sonho.

Beckett e o Metateatro

Ligo Beckett a Genet porque as peças de ambos são obras modernas de metateatro. O metateatro de Beckett é muito especial. Suas peças quase nunca apresentam seqüências de uma-peça-dentro-de-outra-peça, e seus personagens, embora sejam criações da imaginação, têm uma espécie de triste naturalidade. Suas esquisitices físicas, suas mazelas, suas doenças, são exibidas; êles fungam, guincham, gemem ou suspiram sem qualquer tentativa de disfarce, como o fazem as pessoas da vida real. James Joyce, que em seus escritos nunca esqueceu de notar as fraquezas físicas da humanidade, sem dúvida influenciou Beckett no sentido da apresentação naturalista das pessoas. Como alcança êle seus estranhos efeitos?

Tôdas as peças de Beckett sugerem que alguma ação definitiva teve lugar antes dos personagens chegarem ante os nossos olhos. Tomemos as duas obras principais de Beckett, *Esperando Godot* e *Fim de Partida*. Os personagens dessas peças, Estragon e Vladimir, Pozzo e Lucky, Hamm e Clov, Nagg e Nell, são tornados dramáticos não tanto pelo que fazem, mas pelo que já lhes aconteceu. Êles nos mostram o resultado de uma ação dramática, porém não essa ação dramática em si. O drama dêles consiste em terem sido capazes de drama em certo momento, e de lembrarem dêsse momento. No palco, lembram-se que certa vez tiveram um palco para seus pensamentos, sentimentos, bem como corpos em melhor estado.

Tôdas as peças de Beckett são epílogos e, conseqüentemente, encolhidas. Sua gente é gente que foi diminuindo como resultado do que fêz ou do que os outros lhe fizeram.

Além do mais, tudo o que lhes resta, nesse momento em que os vemos, é um jôgo. E a ação, na medida em que haja ação em qualquer das peças de Beckett, consiste precisamente em um jôgo. A vida de Estragon com Vladimir consiste em uma série de cenas que êles representam para passar o tempo. E não há dúvida de que Lucky e Pozzo não parecem ter nada de melhor para fazer; a única ação possível a Pozzo é exibir as gracinhas de Lucky, do mesmo modo que um empresário poderia exibir os truques de um acrobata ou os defeitos de um aleijão. Em *Fim de Partida,* a única coisa que resta a Hamm e Clov é jogar, ou brincar, porém sem alegria. E aqui reside um dos mais fortes efeitos dramáticos de Beckett. Em *A Última Fita Magnética,* o protagonista, que é também a única pessoa no palco, brinca consigo mesmo. Se isso parecer masturbatório, então não terei sido mal compreendido. Na verdade, o momento em que Krapp come a banana é feito de tal modo — e as rubricas de Beckett são extremamente precisas, no caso — que tem de ser sugerido precisamente isso. Além do mais, Krapp brinca com suas fitas magnéticas, nas quais estão transcritas suas lembranças. Êle brinca também com suas lembranças — coisa que todo escritor faz — porém Krapp o faz sem qualquer razão ou objetivo. O que foi que lhe aconteceu? Isso não nos é dito. Talvez nada muito mais além da passagem do tempo. Porém o passar do tempo, por lento que pareça, por mais delicadamente que nos tenhamos despedido de cada momento específico, é extremamente drástico. O tempo aproxima a decadência e a morte; êle apaga o vibrar de prazeres passados. À medida que cresce o tempo passado de cada indivíduo, o tempo futuro que lhe resta diminui. É nesse momento que o indivíduo se torna interessante para Beckett, que êle lhe parece merecedor de ser colocado num palco.

Em *All That Fall,* há uma ação definida e simples. Uma velha doente, cansada e resfolegante, luta para chegar até a estação onde deve encontrar seu marido cego para levá-lo para casa. Porém o verdadeiro acontecimento não está na ação apresentada; antes, por intermédio da ação o verdareiro acontecimento é indicado: o que o tempo fêz, tanto com a velha quanto com seu marido. Vemos os dois em

suas várias e diversas formas de doença e decadência, tôdas causadas pelo mesmo inimigo de ambos — o tempo. Fraqueza, cansaço, cegueira, manquejo, surdez, velhice — êsses são os seus efeitos.

Na peça mais recente de Beckett, *Dias Felizes*, êle apresenta uma mulher enterrada no chão até a cintura. Ao abrir-se a cortina, já desapareceu dela tanto quanto ainda aparece. A ação da peça consiste em seu progressivo afundamento no chão, de modo que, quando a cortina final cai, só sua cabeça é visível. Nesse meio tempo, não há nada a fazer por ela a não ser relembrar o que está ausente do palco, ou então brincar com o marido que, de quatro, anda em círculos à sua volta. Será êle uma espécie de cachorro que segue com o faro uma pista, tentando descobrir a trilha de tudo o que desapareceu?

Por que razão são o tempo e seus efeitos tão importantes para Beckett? Porque, desconfio eu, êle tem a nostalgia da eternidade. Não deveríamos ser, pelo menos, joguêtes da eternidade, em vez de meros joguêtes do tempo? Tal o problema que Beckett propõe em suas peças, sugerindo assim que os próprios personagens são, em si, cenas de uma ação invisível, a ação do tempo, o qual pode ser eterno em si ou — embora isso não possamos saber com certeza — apenas um amanuense da eternidade.

Porém essas peças não podem ser compreendidas ou plenamente apreciadas a não ser que reconheçamos que, apesar de seu conteúdo especial, sua estranheza e seu lirismo puramente pessoal, são conformes com a espécie de obra dramática que designei como metateatro: o que as torna tão especiais é o fato da vida, nessas peças, ter sido teatralizada não por quaisquer atitudes tomadas pelos personagens, ou por quaisquer truques de dramaturgia, nem também pela intenção do autor de demonstrar qualquer proposição sôbre o mundo, mas apenas pela mera passagem do tempo, o fato drástico da vida quotidiana.

Porém deveríamos esperar de obras metateatrais algum componente de inquirição, de questionamento, metafísicos; e isso está presente em tôdas as peças de Beckett. Quem é o verdadeiro inimigo de Vladimir, Estragon, Lucky, Pozzo? Dos personagens de *Fim de Partida*, *All That Fall*, *A Ul-*

tima Fita Magnética e *Dias Felizes*? Quem é o inimigo dêles? Se o autor soubesse com certeza, êle assim nos teria dito, em obras didáticas; não teria brincado com dúvidas e fantasias, nem teria apresentado personagens que pouco fazem além de brincar. Êle teria escrito obras de tese, e não peças de metateatro.

Brecht: Seu Não e Seu Sim

DO SONSO BERT BRECHT

CREIO que foi Herbert Luethy o primeiro a apontar as muitas ambigüidades da carreira e do caráter de Brecht.[1] Como o via Luethy, Brecht o moralista era também Brecht o cínico; Brecht o propagandista do terror revolucionário era também o Brecht temperamentalmente passivo e o oportunista vivíssimo; Brecht o comunista engajado era também o Brecht literàriamente manobrador em favor de seus próprios interêsses, que conseguia, pela esperteza e pela concessão, impingir seu teatro formalista a um mundo comunista que se opunha à maior parte de suas teorias. Luethy descreve o dramaturgo, após sua volta à Alemanha, sentado em Berlim Oriental:

> ...cercado pelo odor secreto da heresia, da sedição, da decadência, do formalismo e do objetivismo, tolerado por seu valor de propaganda e delicadamente admoestado por sua teimosia — e armado, além do mais, com a cidadania austríaca que adquirira por precaução, bem como com contratos em dólares e direitos autorais ocidentais. Ali fica êle sentado, esplêndido e bem organizado, no limbo extremo do mundo livre — e muito ativamente solapando-o.

Eric Bentley, entretanto, olhou com maior benevolência as ambigüidades de Brecht, interpretando-as como signos de uma natureza vária e complexa, excitada por interêsses

1 "Of Poor Bert Brecht", Herbert Luethy, *Encounter*, julho de 1956.

diversos, embora conflitantes.[2] Além disso, Bentley opõe-se frontalmente à divisão sugerida por Luethy da carreira de Brecht em duas partes. Bentley protesta:

> Para Luethy, o jovem Brecht é bom, o Brecht tardio é mau, assim como para muitos comunistas e inocentes úteis o jovem Brecht é mau e o tardio bom.
>
> Seria realmente muito estranho que um poeta pudesse cortar tão nìtidamente em duas partes sua atividade criadora. Creio que só se pode ter a impressão de que Brecht assim o tenha feito quando se está cegado por algum preconceito político. Se Brecht tinha uma natureza dividida, ela assim o foi — e a própria palavra *natureza* implica isso — sua vida inteira. Tal divisão é discernível em tôdas as suas grandes obras.
>
> Creio que se existissem dois Brechts em momentos diferentes de sua carreira, um "bom" e o outro "ruim", ser-nos-ia possível rejeitar o Brecht "ruim" inteiramente, e preservar intacto o "bom". Porém se Brecht foi "dividido durante a sua vida inteira" não temos alternativa, já que admiramos o artista, a não ser aceitá-lo em tôda a sua antigüidade.

Brecht era sonso e Bentley é indulgente. Mas não o é Martin Esslin, cujo estudo do dramaturgo é respeitoso, fervoroso, venerador. Esslin conclui seu livro muito informativo e indubitàvelmente valioso,[3] com uma lista eloqüente — e, creio eu, excessivamente condicionada aos seus interêsses — das muitas maneiras pelas quais os esforços de Brecht derrotavam seus objetivos peculiares.

> Êle queria ser um escritor para a gente comum, tão fácil de compreender quanto um cômico de parque de diversões, mas quanto mais simples êle tentava ser, tanto mais complexa se tornava sua obra, de modo que só os intelectuais eram capazes de compreendê-la; êle queria servir a causa da revolução, mas era encarado com desconfiança pelos mais consagrados arautos da mesma, que o condenavam como

[2] Introdução de Eric Bentley a *Seven Plays by Bertolt Brecht*, edição da Grove Press.

[3] *Brecht*, de Martin Esslin, Doubleday Anchor Books.

formalista e o proibiram por ser influência perigosa, negativa; êle queria provocar a faculdade crítica do público, mas só conseguiu comovê-lo até as lágrimas; êle queria fazer de seu teatro um laboratório de evolução social, uma prova viva de que o mundo e a humanidade podiam ser alterados, e teve de vê-lo fortalecer a fé do público nas virtudes permanentes da natureza humana imutável. Teve de ver seus vilões aclamados como heróis e seus heróis tomados por vilões. Procurou propagar a fria luz da clareza lógica — e produziu uma rica contextura de ambigüidade poética. Êle abominava a própria idéia da beleza — e criou a beleza.

Ronald Gray[4] interessa-se muito menos pelo homem Brecht que "abominava a beleza" — se é que de fato o fazia — do que pelo dramaturgo Brecht que criava a beleza. Porém êste crítico diz-nos que as peças de Brecht são extremamente ambíguas, e muito particularmente as últimas peças de seu maior período. Os protagonistas dessas obras — Puntilla, Coragem, Azdak e Galileu — são sêres moralmente divididos, e para apreciá-los temos de dividir nosso julgamento moral; temos de condenar tais personagens no momento mesmo em que lhe damos nossa aprovação: êles são por demais complexos para que possam ser apenas admirados ou condenados.

Acontece que para mim é difícil acreditar que Brecht e sua obra sejam tão ambíguos quanto dizem os críticos. Se êles tiverem razão, então poderia sua obra ser tão admirável? Uma grande contribuição na arte é sempre um esfôrço no sentido da simplificação, e a ambigüidade — seja numa obra, seja na vida — é apenas um signo de riqueza, não um dado final. Além do mais, as peças de Brecht, quando as leio, têm uma definição, uma dureza, uma clareza, que testemunham uma visão una, uma vontade determinada, uma idéia. Não há dúvida de que as obras de Brecht têm uma melancolia que é caracteristicamente sua, mas incontestàvelmente também elas têm uma vivacidade brechtiana, uma clareza brechtiana.

4 *Bertolt Brecht*, de Ronald Gray, Grove Press. Um estudo muito bem informado e freqüentemente penetrante das produções, teorias e peças de Brecht.

Não é possível, pelo menos teòricamente, que os críticos de Brecht até aqui tenham ficado satisfeitos por demais fàcilmente em desdenhar, justificar ou aplaudir as ambigüidades do dramaturgo, que tomam como um valor último? Não poderá existir alguma convicção definida e inequívoca na vida e na obra de Brecht?

Desejo propor as seguintes perguntas simples — e, espero, simplificadoras: Existe algum valor que Brecth afirmasse inflexìvelmente, com tôda a sua fôrça e tôda a sua esperteza, sempre e sempre? Havia nêle um Não autêntico? Um Sim autêntico?

O NÃO DE BRECHT

Se Brecht fôsse apenas um dizedor de não, nossa investigação terminaria bem ràpidamente. O que Brecht negava em seus primeiros poemas e em sua primeira peça, *Baal*, escrita quando êle tinha vinte e um anos, êle continuou a negar com maior ou menor veemência e sutileza através de tôda a sua obra, em uma peça após outra.

Baal é uma peça áspera, exuberante, e por vêzes requintada; nela Brecht anuncia de uma vez por tôdas o objeto de seu ódio, desprêzo e descrença permanentes: o indivíduo, quer dizer, a experiência moral. Herbert Luethy diz de *Baal*: "Aqui temos tudo o que jamais se poderia sonhar em matéria de deboche da religião, da humanidade, da simples moralidade." É verdade, mas não é muito preciso. Um comentário mais profundo foi feito a respeito, no início dos anos vinte, pelo poeta vienense Hugo von Hofmannsthal, um dos primeiros admiradores de Brecht, que escreveu um prólogo dramático para uma produção experimental dessa obra em Viena. Nesse prólogo, o porta-voz do nôvo drama diz:

> Nosso tempo não foi redimido; e você sabe do que é que êle deseja ser redimido?... Do indivíduo... Nosso tempo geme pesadamente sob o pêso dêsse filho do século XVI que o século XIX alimentou até que êle tomasse proporções monstruosas... Somos fôrças anônimas, potencialidades da alma. A individualidade é um arabesco que descartamos... Eu chegaria a dizer que os ameaçadores acon-

> tecimentos que temos estado a testemunhar nos últimos doze anos não passam de um modo canhestro e prolongado de enterrar o conceito do indivíduo europeu na sepultura que êle cavou para si mesmo...

Essas são palavras fatídicas, que nos dizem muito não só a respeito de Brecht como também sôbre tôda a sua época. Se em verdade o conceito europeu do indivíduo estava a enterrar-se na sepultura que êle mesmo cavou, se essa era a verdade a respeito daquele tempo — segundo o julgamento de Brecht tanto quanto o de Hofmannsthal — então sem dúvida a experiência moral não tinha significação, o sofrimento moral era absurdo, a moralidade era, na frase de Rimbaud, "uma fraqueza do cérebro". Creio que Brecht nunca se desviou dêsse ponto de vista. É por isso que êle foi, desde o início, inteiramente oposto à tragédia — forma impossível para quem não toma a sério os sofrimentos morais — e oposto também ao realismo, a forma teatral herdada de Ibsen na qual o indivíduo desempenha papel tão grande. Em *Mann Ist Mann,* Brecht expressou analìticamente seu ódio ao indivíduo, dramatizando o processo por meio do qual aquilo que chamamos um indivíduo se livra de sua identidade inicial em favor de outra, inteiramente nova, mais útil aos outros, que é instalada nêle. Em *A Ópera dos Três Tostões,* Brecht musicou sua negativa básica: nessa *extravaganza* vulgar e farsesca, a experiência moral é ridicularizada e todos os valôres positivos estão enterrados na maravilhosa música de *jazz* que Brecht inspirou Kurt Weill a escrever. O quão surprendente esta obra deve ter sido para o público berlinense da depressão de 1929 pode ser avaliado se nos lembrarmos do efeito tônico e chocante da peça de Jack Gelber, *O Contato,* sôbre o público nova-iorquino de 1960. Na peça de Gelber, valôres quadrados são enterrados ao som da música mais nova: na obra de Brecht, muito mais forte, todos os valôres morais — coragem, lealdade, honestidade e caridade — são banidos ao som de uma música avassaladora. O ponto alto da peça é atingido quando a pequena de MacHeath, a prostituta Jenny, invoca o navio negro cujos homens armados — e êste é o seu sonho — invadiram a cidade e lhe perguntam a quem devem matar. Sua resposta é: "Todo mundo."

A peça de Brecht foi escrita poucos anos antes da subida de Hitler ao poder; mas os sinais da catástrofe por vir já eram evidentes. Escritores, na Alemanha e em outros países, que haviam brincado superficialmente com o niilismo começaram a repudiar tais pontos de vista, e a buscar valôres positivos em que se apoiar durante a tempestade que se anunciava. Êsse foi o período em que os intelectuais se converteram ao catolicismo, ou também ao comunismo. Brecht também deve ter sentido a necessidade de uma afirmação positiva. Em verdade, um ano antes da produção de *A Ópera dos Três Tostões* êle resolveu apoiar o Partido Comunista Alemão, porém ao fazê-lo êle de forma alguma repudiou sua negação inicial. O comunismo, para Brecht, era ainda outra maneira de negar o indivíduo, e o valor da experiência moral como tal.

QUASE SIM

Pouco depois de *A Ópera dos Três Tostões,* Brecht escreveu uma pequena peça, *Die Massnahme* (*As Medidas Tomadas*), que foi montada em Berlim em 1930. Esta peça é sem dúvida uma obra-prima; e em suas virtudes e defeitos característicos ela revela o que Brecht gostaria que o comunismo dogmático representasse para êle; o comunismo não teria para êle tal significado por muito tempo.

Die Massnahme é uma espécie de exercício abstrato e especulativo sôbre a experiência do engajamento total. Quatro agitadores comunistas que haviam sido mandados à China pelo Partido Comunista fazem um relatório à Comissão de Contrôle sôbre o que haviam realizado. E têm pouco o que mostrar como resultado de seus esforços além do assassínio de um jovem agitador que, totalmente devotado ao trabalho revolucionário, foi julgado por êles como sendo incompetente para tal. Evidentemente, êle os atrapalhou em sua obra revolucionária porque dava excessivo valor a seus sentimentos morais. Êles liquidaram o rapaz não por causa de qualquer iniciativa anti-revolucionária de sua parte, mas pura e simplesmente porque êle era um indivíduo, e por isso mesmo um tropêço para o Partido. Pois, como lhes havia dito o Líder na sede do Partido — e é aí que está a moral da estória — os agitadores não devem ter nome nem mãe, de-

vem ser páginas em branco nas quais a revolução escreve suas instruções. O côro do Contrôle aplaude os quatro agitadores por sua ação. Afinal de contas, até o melhor indivíduo é limitado. E o côro do Contrôle canta em louvor do Partido:

> Um homem só tem dois olhos
> O partido tem mil olhos
> O partido vê sete estados
> Um só homem vê uma cidade
> Um só homem tem uma só hora
> Mas o partido tem muitas horas
> Um só homem pode ser aniquilado
> Mas o partido não pode ser aniquilado
> Pois é a vanguarda das massas
> E conduz sua luta
> Pelos métodos descritos nos clássicos que foram criados
> Do conhecimento da realidade.

O que se nega nessa peça é o que Brecht sempre negou: o indivíduo, a experiência moral como tal. O que se afirma nela é algo de nôvo para Brecht: a autoridade absoluta da burocracia do Partido.

Da reação dos comunistas a *Die Massnahme*, Brecht iria aprender algo a respeito da burocracia do Partido que não levara em conta ao escrever a peça: embora o Partido quisesse ser tratado como autoridade absoluta, não queria que seu absolutismo fôsse proclamado — ou sequer justificado. Segundo Martin Esslin:

> O Partido ficou horrorizado porque Brecht havia dado à imprensa anticomunista ocasião para falar sôbre "os métodos assassinos" do Partido Comunista, e os órgãos do Partido negaram vigorosamente que uma tal morte jamais pudesse acontecer na realidade. *Die Linkskurve* atacou a falta de experiência revolucionária de Brecht: "Sente-se que não tira seu conhecimento da prática, que apenas deduz da teoria... A análise irreal das premissas conduz a uma síntese falsa de suas conseqüências políticas e artísticas. Tudo isso reflete uma atitude abstrata em relação ao múltiplo e com-

> plexo repositório de conhecimento, tirado da experiência, que o Partido possui." À luz de tais críticas, Brecht revisou seu texto. Porém o segundo espetáculo ainda não satisfazia os críticos. Admoestou-o o *Rote Fahne*: "O autor de *Die Massnahme*, Bert Brecht, precisa ser informado de que o conhecimento das teorias do marxismo-leninismo não é suficiente, que o gênio e a muita leitura de um escritor não podem tomar o lugar da experiência revolucionária e do minucioso trabalho do dia-a-dia no movimento."

Brecht permaneceu politicamente leal ao Partido e não se desligou dêle, porém sua atitude deve ter mudado, mesmo que não haja evidência imediata disso. Haver escrito uma obra que não podia ser montada diante de nenhum público — *Die Massnahme* era pró-comunista demais para os comunistas, e portanto também para os anticomunistas — não pode deixar de ter para o dramaturgo senão o sentido de que devia existir alguma falha fundamental em sua concepção. Além do mais, embora brilhante, a peça de Brecht era, por outro lado, árida e abstrata — "gèlidamente desumana", como disse Luethy — e nela havia bem pouca possibilidade de se satisfazer o sentido do concreto, do sensorial, da naturalidade e do êxtase que Brecht tinha sido capaz de expressar em seus primeiros poemas e em sua primeira peça, *Baal*.

Brecht nunca mais tentou apresentar o Partido como um valor absoluto numa obra dramática. Será então assim tão estranho ou paradoxal que, embora continuasse a ser comunista, êle, no futuro, protegesse a si mesmo, seus direitos, sua liberdade, seu dinheiro e suas obras literárias contra o contrôle do Partido Comunista? De modo que o comportamento de Brecht em relação aos comunistas durante seu exílio e após o seu retôrno à Alemanha Oriental, comportamento êsse que Luethy considera tão ambíguo, parece-me não ter a menor ambigüidade. Se existe algum paradoxo nas relações de Brecht com os comunistas a partir dêsse momento, creio que o paradoxo está do lado dos comunistas, e não do de Bertolt Brecht.

SIM, MESMO!

Os primeiros indícios daquilo que Brecht finalmente afirmaria mesmo aparecem num pequeno poema escrito em 1934, que tem ainda o interêsse de ser baseado numa obra-prima do século XVII da qual Brecht tirou a fábula para a sua própria obra.

A peça de Brecht *Die Horatier und die Kuriatier* (*Os Horácios e os Curiácios*) é uma espécie de paródia do *Horace* de Corneille. Esta obra, que ainda é ensinada nos liceus franceses como uma das cinco grandes tragédias de Corneille, narra a luta dos três Horácios contra os três Curiácios, êstes últimos representando Alba, e os primeiros, Roma. Dessa luta, só restou um dos Horácios; seus dois irmãos foram mortos e êle próprio matou os três defensores de Alba. Acontece que êle tem uma irmã que é mulher de um dos três Curiácios, e ao saber do resultado da luta ela denuncia o próprio irmão e Roma. Por isso o irmão patriota a mata. Seja o que fôr que se possa pensar em última análise dessa tragédia extravagante e excessivamente elogiada — ela não é verdadeiramente trágica — constitui um esfôrço para representar um indivíduo na mesma grande escala e com a mesma significação que teria a Roma com a qual êle é identificado.

Vejamos agora o que fêz Brecht com a mesma estória. Em sua peça, o conflito entre as duas cidades não é mais de honra, mas de interêsses econômicos, e a luta dos três irmãos Curiácios contra os Horácios é descrita em têrmos inteiramente físicos, sem qualquer relação com ideais, ou sentimentos. Os três defensores de cada lado são incitados à luta por Coros que representam o povo de Alba e de Roma. E aqui temos um toque típicamente brechtiano: quando aparece o primeiro Horácio é-lhe dado um arco que êle estica, porém não inteiramente. Diz êle: "Eu poderia esticá-lo mais, mas êle quebraria." Replica o Côro: "Faça o melhor que puder com êle, pois não temos outro arco para lhe dar." Horácio: "Seu alcance será pequeno demais." Côro: "Você terá de chegar mais perto do inimigo." Horácio: "Mas assim serei alvo mais fácil para êle." Côro: "Naturalmente." A batalha toma lugar, e é narrada exclusivamente em têrmos do que cada guerreiro é capaz de fazer com a situação ma-

terial em que se encontra e com a arma que tem à sua disposição. A vitória final fica com o Horácio que sabe utilizar melhor suas possibilidades de ação do que seus inimigos. Quando os três Curiácios, tendo matado dois dos Horácios, convergem sôbre o último defensor de Roma que ainda resta, êste último, fugindo, consegue separar os três oponentes, para depois voltar e matar um de cada vez.

(Não há, na maneira de Brecht tratar o conflito entre Alba e Roma, sendo cada uma representada por três irmãos, muitos aspectos proféticos no que diz respeito à luta por maior prestígio de hoje entre a União Soviética e os Estados Unidos, na qual cada uma das grandes potências é representada por seus cosmonautas? Além do que há qualquer coisa de muito brechtiano no fato da nação mais rica, os Estados Unidos, ter as naves espaciais mais pobres para seus heróis. E ainda devemos notar que a maneira pela qual a grande aventura espacial está sendo conduzida por equipes selecionadas das duas potências nos fornece uma gritante ilustração da diminuição do indivíduo como conseqüência direta das realizações tecnológicas e coletivas. Se compararmos a viagem de Colombo através do Atlântico com o vôo de Lindbergh não podemos pôr em dúvida que a primeira travessia foi o ato maior, o que exigiu imaginação muito maior e mais fôrça de vontade. Porém, por seu turno, o vôo de Lindbergh ainda era o ato de um indivíduo, enquanto os maravilhosos vôos espaciais de hoje em dia só são possíveis em função de equipes técnicas e instrumentos de precisão. Nossos heróis de hoje são indivíduos treinados para se adaptarem à função de máquinas.)

A peça de Corneille era uma comemoração do heroísmo e da vontade individuais. A de Brecht é a comemoração da destreza animal, da coragem animal, da esperteza animal. O Horácio de Corneille, que triunfa sôbre os três Curiácios contra os quais êle não tem a menor animosidade pessoal, e que é culpado, também, do assassínio de sua irmã, é uma imagem apavorante e grotesca da grandeza individual. O Horácio de Brecht, ferido e capengando, coberto com o seu próprio sangue tanto quanto com o de seus inimigos que já matou, é a imagem do animal humano acuado, que sai de uma situação da qual teve a sorte de escapar vivo. O herói

da peça de Corneille é a alma individual. O herói da peça de Brecht é o corpo humano.

Além do mais, o corpo humano é que é herói de tôdas as peças importantes que Brecht escreveu a partir daí. O corpo humano, em seu desejo de se alimentar, de se sustentar, e de gastar-se a si mesmo é o verdadeiro herói de *Mãe Coragem, Puntilla, O Círculo de Giz Caucasiano* e de *Galileu*. Creio que foi a adoração pelo corpo que Brecht tinha que lhe permitiu olhar com otimismo o declínio e a morte do indivíduo, e até mesmo cantá-los poèticamente. As ambigüidades vistas pelos críticos nos principais personagens das peças mencionadas desaparecem quando se admite que Brecht não estava interessado em condenar seus personagens nem em justificá-los, embora haja ocasiões em que é forçoso admitir que êle deu a entender que estava. Quando lemos cuidadosamente suas peças notamos o que os críticos já notaram, isto é, que os personagens principais são moralmente incoerentes. Porém sua incoerência moral significa apenas, sugiro eu, que Brecht não estava interessado nêles como indivíduos, mas como imagens excepcionais do corpo humano em sua asseveração, seu êxtase natural, seu desejo de resistir.

Tomemos *Puntilla*. A pergunta que se faz a respeito dessa maravilhosa comédia popular tem por objetivo saber se sua figura principal, o latifundiário finlandês Puntilla, foi concebido como um personagem positivo ou negativo. Êle é um personagem negativo quando está sóbrio, pois então é ganancioso e avarento, além de tirânico para com seus empregados e colonos; quando sóbrio êle planeja casar a filha com um funcionário do Govêrno a quem ela não ama e a quem êle próprio despreza, bem como casar-se êle mesmo com uma viúva a quem não suporta. Mas quando Puntilla fica bêbedo, é um homem diferente: trata os empregados como seus iguais, quer que seu chofer case com sua filha, e pede em casamento tôdas as môças que encontra, seja qual fôr sua condição social. Quando bêbedo, Puntilla é generoso, espontâneo, franco e amável. Isso acontece porque êle está sob a influência de seu corpo. Num grande momento da peça, Puntilla, caindo de bêbedo, urina estàticamente, junto com seu chofer, de encontro a uma parede. Diz êle:

> Eu seria incapaz de viver numa cidade. Preciso de ar livre, tenho de mijar livremente sob as estrêlas. Sem isso, o que é que me resta? Os outros dizem que fazer isto ao ar livre é primitivo; mas acho que mijar no ladrilho é que é primitivo... Quero que todo mundo aproveite a vida. Quero que quem trabalha para mim aprenda a ser alegre. Fico muito desgostoso quando vejo um homem de cabeça baixa, se arrastando por aí...

Puntilla gostaria de combinar a sua conscientização de sóbrio com sua alegria de bêbedo, o que é, naturalmente, impossível. Mas não pode haver a menor dúvida de que não é o Puntilla sóbrio que Brecht queria que aceitássemos. O Puntilla bêbedo é, sem dúvida, algo menos que um indivíduo. Mas é também algo mais do que isso.

A protagonista de *Mãe Coragem,* a vivandeira que ganha sua vida à custa da Guerra dos Trinta Anos, também tem suscitado problemas semelhantes para os críticos e, ao que tudo indica, até mesmo para o próprio Brecht. Luethy considera-a totalmente positiva:

> Completamente autêntica, particularmente, é a esplêndida figura de Mãe Coragem, a vivandeira do acampamento militar, com sua carroça coberta e seus três filhos gerados por pais diferentes vindos de várias nações européias; sempre a caminhar pela guerra sem fim, discutindo e blasfemando, enganando e sendo enganada, a defender violenta, brava e vãmente sua prole contra os sedutores, os bandidos e os pelotões de execução. Ela é uma pequena acionista do mortífero negócio que é a guerra; alimentada pela matança, está ao mesmo tempo condenada a pagar um preço — o sacrifício de seus filhos, um após o outro. Doze anos dessa luta desigual passam pelo palco, e na cena final ela está só, enquanto a guerra continua: e com sua solidão e sua carroça ela segue a trilha da destruição através de terra devastada, nos calcanhares de andrajosos exércitos de mercenários — imperiais, luteranos, suecos, católicos; o que importa? Guerra é guerra.

Contra tal interpretação insurge-se Eric Bentley:

> Os seus protagonistas (de Brecht) não são nada se não heróis *negativos*. Brecht ficava irritado quando qualquer atriz fazia Coragem ser nobre ou — êrro supremo! — corajosa.

Enquanto Ronald Gray nota:

> Em seu nível mais simples, *Mãe Coragem* é uma peça contra a guerra, que denuncia a estupidez de seus personagens centrais que vivem da guerra e mesmo assim são cegos às penas que ela impõe. Isso era tão importante para Brecht que quando sentiu, nos primeiros espetáculos em Zurique, que o público "burguês" sentia simpatia pela Mãe Coragem, admirando sua tenacidade em face da adversidade, êle reescreveu ou modificou várias passagens, dando-lhe motivos mais baixos para suas ações e enfatizando... sua desumanidade.

Gray sugere que, como no caso de Puntilla, "Brecht não queria que a Mãe Coragem pudesse ser só elogiada ou só condenada".

De modo que os críticos não concordam sôbre o modo pelo qual devemos tomar Coragem. Nem, evidentemente, concordava Brecht com o efeito causado por sua peça quando montada. Como devemos então aceitar Coragem? Por certo não devemos aprová-la moralmente. Mas o que nos atrai nela não é sua consciência moral, mas sua vitalidade, sua resistência física, sua capacidade de ir de horror para horror, sua animalidade inabalável. Tôdas as confusões sôbre seu caráter nascem do êrro cometido quando ela é considerada como indivíduo, com a espécie de consciência moral que precisa ser condenada ou aprovada. Ela não é isso de todo; sua consciência de si mesma é tão incoerente quanto o desejo de Puntilla de ser sóbrio e bêbedo ao mesmo tempo, usufruindo as vantagens de ambas as coisas. No entanto, Coragem não é uma figura negativa: seus atributos positivos são os do corpo, não os da alma.

O *Círculo de Giz Caucasiano* é uma peça deliciosa que trata de gente simples da maneira mais sofisticada. E contém um grande personagem — um dos mais maravilhosos que Brecht jamais colocou no palco. Falamos de Azdak que, no final da peça como juiz, decide que Grusha, a quem

amamos e admiramos, é a legítima mãe do menino que ela cria desde que nasceu, e por quem ela chegou mesmo a se casar com um cadáver (embora afinal o cadáver não esteja realmente morto. De qualquer modo, a cerimônia na qual Grusha é casada com o que ela acredita que seja o corpo de Simão é uma das melhores cenas de todo o teatro moderno). A decisão de Azdak vai contra a mãe biológica do menino (que nunca sofreu para criá-lo e que só o deseja para poder ter direito legal sôbre suas propriedades). Azdak, que toma aquilo que nos parece ser a decisão certa, só o faz por razões que não nos é possível formular. Êle é, pessoalmente, um ladrão, um oportunista, um covarde e um vigarista; mas é sempre imprevisível; depois de permitir que o Grão-Duque fuja, êle vai imediatamente às autoridades para denunciar a si mesmo, ninguém sabe por quê. Tôdas as suas decisões são repentinas e estranhas com as novas associações que se fazem em sonhos. Por que é que êle faz isso e não aquilo? É o mesmo que perguntar por que razão repentinamente, durante a noite, alguém repentinamente prefere dormir de um lado e não do outro. A consciência de Azdak, se é que se possa chamar a isso de consciência, fica tão próxima daquela penumbra entre a alma e o corpo quanto a consciência o pode ficar; tudo quando êle diz ou faz tem uma espécie de encantamento corpóreo. Creio que nunca houve ninguém como êle no palco.

No entanto, Eric Bentley relata que, quando conversou com Brecht em Berlim, êste último declarou que Ernest Busch, em sua atuação como Azdak, havia omitido "todo o lado trágico do papel". Vindo de Brecht, e com relação a Azdak, o comentário não poderia deixar de perturbar Bentley. Aqui estão seus comentários a respeito:

> ... Brecht normalmente falava *contra* a tragédia, e aquêles que têm encontrado um "lado trágico" em sua obra têm suposto, de modo geral, que êle não tinha consciência dos mesmos. O que é que *há* de trágico a respeito de Azdak? Superficialmente, o papel é todo comédia safada e irônica. Porém, à parte qualquer coisa que diga, Azdak executa uma ação logo no início de sua atuação na peça que ilumina consideràvelmente todo o resto: *tendo deixado o Grão-Duque fugir, êle se denuncia às autoridades por tê-lo feito*. Trata-

> se de um incidente excepcionalmente bizarro, difícil de acreditar em si e, na interpretação de Busch, completamente incrível. Qual o seu conteúdo moral e psicológico? Em primeiro lugar, a autodenúncia (como tantas vêzes em Brecht e, de modo geral, na cultura comunista) é vista como uma coisa boa... Em segundo, o "bom" é cancelado pelo fato de que as autoridades às quais êle se entrega são más. A tragédia de Azdak, tal como pode ser vista nesse incidente, é que sua tentativa de heroísmo é reduzida a um absurdo pelas circunstâncias... *A tragédia de Azdak é que sua vida é uma comédia.*

Devemos ser gratos a Bentley por esta informação a respeito de Brecht, e seu comentário final é justamente aquêle que eu faria, embora eu expressasse a questão de forma diversa. Se Azdak, segundo Brecht, é trágico, isso se deve ao fato de ser êle incapaz de sofrer moralmente, de não ser êle um indivíduo. Isso é o que suponho que Bentley queira dizer quando afirma que Azdak é trágico porque sua vida é uma "comédia". O comentário de Brecht sôbre seu próprio personagem nos revela que o dramaturgo que havia negado tão radicalmente a experiência moral dá a entender que essa própria negativa não existe sem um certo sofrimento moral...

Porém a mais extraordinária de tôdas as celebrações poéticas do corpo feitas por Brecht é sua peça *Galileu,* que trata de um dos maiores representantes da ciência ocidental. A peça de Brecht, tranqüilamente narrada em cenas nas quais os conflitos dramáticos são sempre subenunciados e nunca são levados longe demais, descreve o físico em relação às suas próprias idéias, aos teóricos seus rivais, à sua filha, a seu discípulo e à Igreja. De modo geral, a peça se concentra nos motivos que levaram Galileu a negar sua própria teoria sôbre os movimentos da Terra, e na retratação de sua retratação, mais tarde, frente a seu discípulo. A peça nunca é verdadeiramente excitante nem se eleva a grandes alturas emocionais. Não se sente jamais que uma questão muito importante esteja em jôgo. Mas tem um andamento maravilhoso, uma beleza intelectual, e a figura do grande Galileu nos encanta totalmente. Esta é uma das melhores peças de Brecht, talvez a maior de tôdas.

Já se disse que o próprio Brecht considerava seu protagonista, Galileu, como um criminoso por haver cedido à pressão da Igreja, e que êle queria que o público o condenasse por sua covardia. Evidentemente êle julgava que a ciência tinha sofrido com a retratação de Galileu, e que conseqüentemente Galileu era um criminoso por não haver suportado o martírio. Em verdade, o crítico inglês Harold Hobson, ao interpretar a intenção de Brecht, vai ainda mais longe:

> O que *Galileu* significa é que os homens não vivem hoje numa Idade da Razão simplesmente porque num dado momento do século XVII Galileu retratou-se perante a Inquisição. Do mesmo modo que, segundo um certo ponto de vista, a humanidade é salva pela graça e pela morte de Cristo, segundo a opinião de Brecht a humanidade se perde pela vida e pela desgraça de Galileu. Galileu não é nem mais nem menos que o anticristo de Brecht. Êle é o Deus que nos falhou.

A mim parece que não é isso exatamente o que *Galileu* significa, mesmo que Brecht assim o tenha pensado. Em primeiro lugar, temos o fato concreto do enorme e irresistível encanto de Galileu. Uma coisa é êle condenar a si mesmo por seu comportamento, êle acusar a si mesmo de covardia; e outra é o público unir-se a êle para fazê-lo. E, além do mais, a causa da ciência não foi prejudicada pela retratação de Galileu. O grande cientista podia muito bem ter calculado que, como sua teoria era verdadeira, ela teria, com o tempo, de ser aceita — mesmo pela Igreja — como de fato aconteceu. Se Brecht julgava que Galileu devia ter sofrido o martírio, então seu pensamento pode ser chamado de primário. Tanto Nietzsche quanto Kierkegaard comentam que o martírio é injustificável a não ser em nome de alguma coisa cuja vitória seja incerta: morrer por alguma coisa que se sabe que irá triunfar não é realmente martírio.

Temos aqui ainda um caso do que parece ser uma ambigüidade insuperável em um dos principais personagens de Brecht, ambigüidade essa tão profunda que o próprio Brecht nunca foi capaz de explicá-la satisfatòriamente ou de justificá-la. O que devemos pensar de Galileu? Já pergunta-

mos a mesma coisa a respeito de Puntilla, Mãe Coragem e Azdak. Bentley acha que devemos encarar Galileu como um artista, como um homem que é ao mesmo tempo um gênio e um patife.

Mas a mim tal julgamento não parece de todo satisfatório. Se o desejo de Brecht era descrever um artista, por que razão haveria êle de escolher um cientista para dramatizar?

Muito revelador da intenção de Brecht é o interêsse que êle evidenciou pela apresentação física da sua peça. Por exemplo, Brecht aprovou a maneira de Charles Laughton discorrer sôbre os sistemas copernicano e ptolemaico durante as abluções matinais, nu até a cintura. Segundo Ronald Gray, o importante era que "o prazer de Galileu aqui não era meramente intelectual, mas também físico, pois na verdade o seu apetite em relação ao conhecimento tem de ser mostrado como parte de seu apetite em relação a tudo". Como comentou o próprio Brecht a respeito da atuação de Laughton:

> E o movimento de suas mãos nos bolsos das calças, ao planejar novas pesquisas, beirava o escandaloso. Sempre que Galileu estava sendo criador, Laughton revelava uma mistura contraditória de agressividade, fragilidade indefesa e sensibilidade.

O texto comprova essa acuidade característica de Brecht. Pois Galileu é mostrado como um homem interessado em comer, beber e pensar. Alguém diz a seu respeito: "Êle faz orgias de pensamento." O pensamento é reduzido a uma atividade física. Galileu diz: "Não compreendo um homem que não use sua mente para encher a barriga." A mente, segundo Galileu, deve servir o corpo e — no caso — a barriga. Em verdade, Brecht conseguiu materializar fisicamente com tanta coerência a inteligência de Galileu que chegamos até a duvidar que a palavra *mente*, com sua sugestão de espiritualidade, seja adequada, quando usada em relação ao grande cientista.

Os paradoxos e ambigüidades do caráter de Galileu desaparecem, acho eu, quando pensamos na grande figura da peça *não* como um representante do espírito humano, tal-

vez da mente, a não ser em têrmos da sede material desta, o cérebro. A notável ousadia dessa peça, que considero ainda não inteiramente apreciada pelos críticos, é o fato de, nela, Brecht ter tomado um dos maiores cientistas do Ocidente e o transformado, como o latifundiário Puntilla, o ladrão e salafrário Azdak, ou a vivandeira Coragem, num representante do corpo humano — no caso de Galileu, um representante do corpo em sua postura mais intelectual, porém ainda assim muito distante daquilo que podemos na realidade chamar de espírito ou mesmo de mente.

DE BERTOLT BRECHT — NÃO SIMPLES, PORÉM SIMPLIFICADO

Se os meus julgamentos são válidos — e eu os baseei nos mesmos fatos que os críticos de Brecht têm apresentado — então por certo será possível perceber, das ambigüidades dos dramaturgos, que não podem ser negligenciadas, outro Brecht, impressionante em sua coerência. Êle começou por negar a experiência moral e o indivíduo — não, creio eu, por indiferença, mas motivado pela indignação e o desapontamento diante da descoberta de que, em sua época, a própria idéia do indivíduo europeu estava morrendo, enterrando a si mesma, nas palavras de Hofmannsthal, "na sepultura que cavou para si". É preciso notar que convicção semelhante sôbre o indivíduo pode ser encontrada na obra de outros escritores ocidentais antes e durante a época de Brecht. O que, se não a convicção de que o indivíduo estava morto ou morrendo, está por trás das suspeitas de Eliot em relação à visão individual, do culto da impessoalidade de Joyce, da dependência dos surrealistas da escrita automática, da asseveração de Lawrence de que não estava interessado em descrever indivíduos, mas apenas fôrças psíquicas e biológicas? Brecht, é claro, negava o indivíduo mais radicalmente do que qualquer outro, e manteve tal negativa durante tôda a sua vida. Isso não significa, no entanto, que devemos considerá-lo um cínico moral.

Mas se Brecht negava a experiência moral, poderá ser chamado de moralista? Aqui o assunto fica mais complicado; porém, um ponto tem de ser apresentado fortemente. A não ser por um breve período em sua carreira, Brecht não era o moralista do engajamento para com a autoridade do

Partido Comunista. É verdade que êle escreveu *Die Massnahme,* e Sidney Hook nos conta a seguinte estória a respeito de Brecht: Em Nova York, durante os preparativos de um dos julgamentos de Moscou, Hook perguntou a Brecht se êle achava que os acusados em Moscou eram culpados ou inocentes, Brecht respondeu crìpticamente: "Se são inocentes devem ser fuzilados." Hook, relatando a estória com grande ardor moral, acusa Brecht de ser um anti-humanista. Mas Brecht nunca disse que era humanista. Êle nunca procurou afirmar o indivíduo; creio que nunca acreditou que o indivíduo pudesse ser, nesta sociedade, verdadeiramente real, ou que a experiência moral pudesse jamais ser mais do que uma impostura. Assim sendo, que diferença faria que os acusados de Moscou fôssem culpados ou inocentes? Êle não ia lutar contra o Estado Soviético em nome de alguma coisa que considerava um anacronismo. Se é que foi, de algum modo, um moralista, então seria em sua austera recusa de encarar a experiência moral positivamente — pois uma recusa tão inflexível tem sem dúvida um lado moral. (O que nos lembra o fato de Brecht declarar que Azdak tinha um lado trágico.)

O que Brecht afirmava era o corpo, o corpo humano em seu calor, sua fraqueza, sua suscetibilidade, seus apetites, o corpo humano em seus anseios e em seu pensamento. Por que permaneceu êle comunista? Pode ser que êle julgasse que mesmo o comunismo moderno, destorcido, por causa de sua base filosófica no materialismo, era a política do corpo humano e portanto preferível ao liberalismo ocidental, baseado como é no que êle considerava uma falsa afirmação da alma individual.

É possível que o seu interêsse no corpo se estendesse a um interêsse nos detalhes físicos de suas próprias produções, nos valôres materiais e circunstanciais que suas peças poderiam ter, isto é, em seus corpos, em contraposição ao seu diálogo escrito que, sem maiores incorreções, podemos chamar de a alma de uma peça. A atenção que outros dramaturgos têm dado à forma literária de suas peças Brecht dedicava, infatigàvelmente, aos detalhes de suas produções. Há escritores que têm sido reverenciados por sua busca consciente da palavra exata. Brecht era integralmente cons-

ciencioso em sua busca da movimentação correta que ressaltaria os mais importantes significados de suas peças.

Penso em Brecht como sendo de algum modo o oposto de Webster, com quem se encerrou o grande período do drama elisabetano. Webster botou no palco personagens de tremenda vontade e de impiedosa energia, aristocratas maravilhosamente trajados, que vivem em palácios e estão continuamente a tramar uns contra os outros. Embora não sejam nobres no sentido moral são altamente espiritualistas, refinados até em suas crueldades, e invariàvelmente são traídos. Por quê? Por seus corpos. Sob as magníficas vestes, os corpos que arcam com suas vontades violentas são destrutíveis, suscetíveis de decadência e morte. O poder da vontade humana solapado pela fraqueza do corpo que a contém, tal o tema das meditações de Webster, de sua grandiosa eloqüência.

E em Brecht temos exatamente o oposto. Seus melhores personagens são de modo geral passivos, moralmente inconseqüentes, ou inconsistentes. Vivem das mentiras, da fraude, e se fazem uso, ocasionalmente, do pensamento, tal pensamento em geral atende às necessidades de seus corpos. Creio que Brecht amava o corpo abstrato, o corpo em si, com um sentimento semelhante ao que cada pessoa tem pelo seu próprio corpo.

Para fazer o corpo o seu herói, é claro que Brecht tinha de fazer uso de um método dramático muito particular e depender de uma forma especial.

Brecht e o Metateatro

I

Como chegou Brecht ao metateatro?

Ao analisar os valôres de Brecht,[1] demonstrei que desde o início de sua carreira de dramaturgo êle rejeitou o indivíduo e a experiência moral, tão importantes no drama realista europeu, formado como foi por Ibsen, e, na Alemanha, continuado por Hauptmann e Sudermann. Para Brecht, êsses dois dramaturgos, e Ibsen também, representavam o drama burguês que êle estava interessado em subverter e em substituir por alguma outra forma dramática. Ora, é claro que, para quem rejeita o indivíduo, a peça realista ou naturalista não pode deixar de se tornar um modo impossível. Curiosamente, os teóricos comunistas do teatro apoiaram fortemente as técnicas realistas e naturalistas de dramaturgia, interpretação e até mesmo de cenografia. (É preciso fazer exceção a Meyerhold, mas êle foi liquidado por Stalin.) Os comunistas eram a favor do teatro do tipo stanislavskiano, com sua concentração na análise detalhada da motivação individual num ambiente realista. Porém Brecht, mesmo depois de convertido ao comunismo como doutrina política, nunca cedeu à teoria comunista do que o teatro deveria ser. Os comunistas, é claro, não acreditavam nem um pouco mais do que Brecht no indivíduo ou na experiência moral, mas não queriam admiti-lo pùblicamente porque estavam interessados em atrair indivíduos e em justificar moralmente o comunismo. Para êles, o teatro tinha valor na medida em que podia servir de veículo de propaganda para sua política; para Brecht, o teatro só podia ter valor na medida em que expressasse suas mais profundas convicções. Êle não podia escrever pe-

[1] Ver o capítulo anterior sôbre Brecht.

ças realistas a respeito de indivíduos, nem tratar de seus conflitos morais com seriedade, já que julgava que o indivíduo era um fantasma, e que portanto a dramatização de seus sofrimentos morais teria de ser cômica e não séria. Por certo, o tipo de drama usado por Ibsen seria uma impossibilidade para êle, e isso êle sabia desde o princípio.

É muito interessante, também, que êle se tenha sentido avêsso a qualquer forma de tragédia. A maior parte de tudo o que êle escreveu sôbre êsse assunto é destituído de qualquer interêsse, já que suas objeções à tragédia são geralmente formuladas no contexto de um ataque ao que êle chama a peça aristotélica, e da defesa de uma espécie de peça mal ajambrada, sôlta, um pouco semelhante a revista, que teve no início dos anos trinta grande interêsse para Piscator, e que tanto Brecht quanto Piscator designavam pelo têrmo "teatro épico". É preciso notar, entretanto, que no tempo em que Brecht contrapunha seu próprio teatro aristotélico estava muito mais interessado no conteúdo de propaganda de suas peças do que mais tarde, em seu período mais criador, quando admitiu que o objetivo fundamental do teatro tinha de ser a arte e a diversão, e não a propaganda e a edificação. De qualquer modo, o têrmo "teatro épico" não é muito claro e tem muito pouco valor no sentido da explicação das grandes peças que finalmente Brecht chegou a escrever.

Mas é óbvio que ninguém pode escrever tragédia sem acreditar na importância do sofrimento moral. E assim Brecht se opunha tanto ao modo do realismo psicológico, modo êste ainda muito em moda nos Estados Unidos, quanto ao forte impulso dado a êsse modo por Ibsen, que havia impôsto uma estrutura de necessidade às suas peças realistas, estrutura essa tomada da tragédia grega.

Na realidade, Brecht não era espontâneamente oposto aos valôres implacáveis, e de fato tinha até uma espécie de anseio por êles. Sua peça *Die Massnahme*, já analisada aqui, pode até ser descrita como uma experiência na submissão a valôres implacáveis. É, também, sua única peça a se aproximar da tragédia. O que impede que seja profundamente trágica, entretanto, é o fato da vítima na peça, destruída por ser um indivíduo, só o ser de maneira abstrata, por definição. Nunca chegamos a sentir sua individualidade,

e o relato de sua morte não é comovente. Mas, de qualquer modo, o Partido Comunista, em sua condenação de *Die Massnahme,* indicou que não queria que os valôres comunistas fôssem expressos em têrmos absolutos.

II

Defini o metateatro como repousando sôbre dois postulados básicos: 1) o mundo é um palco, e 2) a vida é um sonho. Não pretendo asseverar que Brecht considerasse nenhum dêsses dois postulados como verdades a serem demonstradas em suas obras. O que desejo afirmar é que Brecht, ao rejeitar a significação do indivíduo e da experiência moral, teve de apoiar-se nesses conceitos para dar forma a suas peças.

Examinemos primeiro a proposição "o mundo é um palco". Se não se acredita que os indivíduos sejam reais ou que seus sofrimentos tenham maior importância, então não parecerão imediatamente teatrais tôdas as ações, reações, e expressões de sentimento humanas? E qual era o recurso teatral mais característico de Brecht? A sua insistência deliberada de que as emoções interpretadas por seus atôres fôssem representadas e não sentidas. Um de seus recursos favoritos era pedir a seus atôres que representassem uma emoção como se estivessem contando como outra pessoa a houvesse sentido. Sem dúvida, isso é o extremo oposto da espécie de realismo psicológico que se vê normalmente nos palcos americanos, muitas vêzes baseado na idéia de que as mais infantis e absurdas expressões de sentimentos daquilo que chamamos de indivíduos são da maior importância. Acreditasse Brecht ou não que o mundo é um palco, suas peças, seus conceitos de interpretação e de cenografia eram todos planejados para produzir tal efeito. A realidade de suas peças é a do teatro e não a da vida, a não ser quando acontece que esta última se torna teatral. Ronald Gray diz que as inovações técnicas de Brecht eram tôdas no sentido de tornar a ação no palco não crível, mas "estranha".

A outra proposição do metateatro é mais difícil de ser atribuída a Brecht do que a primeira. Poderia êste homem teimoso e prático acreditar que a vida era um sonho? Ainda uma vez creio que êle nunca faria conscientemente tal asser-

ção. Porém, quando não se vê nenhuma necessidade interior na vida das gentes, não parecerão tais vidas um sonho? Brecht estava tão longe de encontrar qualquer necessidade interior na vida dos indivíduos que chegou, em *Mann Ist Mann,* a dramatizar a imposição, por um grupo, de uma nova identidade em seu personagem principal. Creio que, *grosso modo,* é pelo fato de serem capazes de sentir dor que os outros afirmam sua realidade para nós. E por nos solidarizarmos com seus sentimentos mantemos, de fato, a sua realidade. O pensamento frio e desapaixonado, como o que Brecht sempre advogou e dizia querer induzir em seu público, é precisamente aquêle tipo de pensamento que não poderá nunca asseverar a realidade de qualquer pessoa que não seja a que está pensando. A vida, de qualquer forma, tinha de ser um sonho para Brecht, dada a sua desvalorização extrema do sentimento individual.

Ora, o tipo de peça que Brecht escreveu — trata-se do mesmo tipo de peça que Shaw e Pirandello criaram, e que agora está sendo escrita por Beckett e Genet — implica a noção de que a vida é um sonho, e de que o espectador formará tal noção ou sentirá seu sugestionamento como resultado do efeito da peça. Talvez Brecht não quisesse que isso acontecesse, e creio que será correto dizer que êle não o queria por causa de suas convicções políticas. Donde sua idéia de interferir na reação do espectador, interrompendo-a ou restringindo-a. Note-se que jamais qualquer autor de tragédia fêz ou poderia sequer conceber fazer o que Brecht se propunha. Pois o efeito da tragédia é induzir no espectador um sentido quase que avassalador de realidade. Não se pode, num momento trágico, chamar o espectador de volta à realidade, pois tal momento, se em verdade realizado pelo dramaturgo, constitui uma concentração de realidade que vai além de qualquer coisa que jamais possamos encontrar na vida, e certamente muito além de qualquer noção das coisas que possamos sentir quando estimulados a exercitar nossos podêres "críticos". Por certo a idéia de Brecht de chamar o espectador para fora de seu envolvimento seria contraditória se êle estivesse querendo escrever tragédia ou realismo; mas não é contraditória, já que o que êle realmente escreveu foi metateatro.

Aqui podemos comparar Brecht com Shaw, cujas posições sociais e políticas tinham semelhança com as do dramaturgo alemão. Não resta a menor dúvida de que Shaw usou o teatro como uma plataforma de onde criticar a sociedade, e de que êle protestaria furioso contra o fato de atribuirmos a êle qualquer noção semelhante à de que a vida é um sonho. Porém, quando examinamos algumas de suas melhores peças é isso o que elas dizem. Tomemos uma obra-prima como *Pigmaleão,* por exemplo. Aqui temos a transformação completa de uma môça vulgar, suja e analfabeta, numa mulher deslumbrante, transformação essa realizada por que ela é banhada, vestida e tem sua dicção alterada. A peça, incidentalmente, é uma estória de Gata Borralheira. E pensemos um pouco em *Don Juan no Inferno,* que é uma peça integralmente metateatral. Todos os personagens que nela tomam parte são trazidos diretamente do palco ou da ópera. Cada um tem por trás de si Tirso de Molina, Molière, Mozart. O local é o inferno que, segundo Shaw, é um local de ilusão. O céu é reservado para pessoas sérias como Rembrandt ou Nietzsche, que nunca vemos e que só conhecemos por intermédio de seu admirador Don Juan, que afinal resolve, no término da peça, ser tão sério quanto seus heróis e ir reunir-se a êles no céu. Tal decisão pode ser tomada como a representação do sentimento pessoal de Shaw de que a vida não deve ser considerada como um sonho, e de que nem devemos tomá-la como tal. Porém a peça que êle escreveu e o lugar que teve interêsse em descrever, isto é, o inferno, eram, em suas próprias palavras, o local das ilusões. Se compararmos o *Don Juan* de Shaw com Brecht poderemos dizer que o dramaturgo alemão avançou mais um passo: Don Juan anunciou que iria para o céu; Brecht pressupunha que já estava lá, isto é, no céu do movimento comunista. No entanto, as suas peças, já que o capitalismo ainda existia, só podiam passar-se no inferno, e teriam portanto de compartilhar as características dêste último. Porém, de seu lugar estratégico no céu comunista, Brecht podia, de quando em vez, gritar, interromper e desviar a atenção que estava sendo dirigida às suas próprias produções. Tal, penso eu, pode ser a explicação da famosa teoria de "alienação" do espectador, de Brecht.

Tragédia — ou Metateatro?

O MAIOR dramaturgo do século XIX foi sem dúvida influenciado pelo *Fausto* de Goethe quando êle escreveu sua própria obra de metateatro, *Peer Gynt*. Novamente aqui temos um drama de profundidade filosófica expressado numa fantasia onde se misturam a comédia e a sátira. E novamente aqui temos um personagem auto-referente. Peer Gynt, uma espécie de Fausto mais tímido, mais medíocre, mais burguês. Shaw considerava a peça de Ibsen a maior comédia jamais escrita; porém Shaw estava enganado ao chamá-la de comédia; o dom de Ibsen para a comédia não era marcante. Porém, em *Peer Gynt* a seriedade do grande norueguês, que brilha em tôdas as suas peças, se torna excepcionalmente sutil, evocativa e delicada.

Ibsen não continuou, depois, a trabalhar na forma que dominou tão magistralmente em *Peer Gynt*. Foi atraído, por um lado, pela nova visão realista da vida que já vinha sendo expressada no romance europeu, e, por outro, pela estrutura de necessidade dos acontecimentos predestinados que encontrou na tragédia grega. E dedicou seu gênio, durante boa parte de sua vida, à unificação de suas observações críticas e altamente realistas da vida da classe média na Noruega, com uma forma dramática derivada de Sófocles.

Essa tentativa de Ibsen tinha enorme percepção. Êle deve ter compreendido que nenhuma forma dramática transmite um efeito tão arrebatador do real quanto a forma trágica. Por que não utilizar essa forma em conjunto com a observação direta de pessoas e lugares? Por que não combinar a atitude mental crítica do artista com o sentimento do poeta pelo essencialmente real na ação, e assim chegar a produzir a mais avassaladora ilusão da realidade jamais atin-

gida por um dramaturgo? Tal deve ter sido a esperança de Ibsen ao escrever *Espectros, Hedda Gabler, O Pato Selvagem, Rosmersholm* e *Solness, o Construtor*.

Formulado assim, o objetivo de Ibsen parece válido. Sempre parece uma esperança válida a tentativa de combinar modos independentes de pensamento em um nôvo esquema. Porém a fôrça da mente humana não se expressa em casamentos de conveniência, mas antes, creio eu (como Ibsen poderia ter aprendido com Kierkegaard), na resoluta confrontação de um "ou... ou" verdadeiro. Creio que é na luz fornecida pela fogueira na qual êle vai queimando tôdas as suas possibilidades de saída pela retaguarda que a mente chega a enxergar melhor. Quando Pizarro queimou seu próprio navio, todo o Peru ficou à sua mercê.

O que conseguiu Ibsen realizar nas "tragédias" realistas de seu período mais produtivo? Êle jamais nos consegue convencer da necessidade do destino de Oswald em *Espectros*, da do de Hedda Gabler na peça que escreveu sôbre ela, da do de Hedvig no *Pato Selvagem*, da do de Solness em *Solness, o Construtor*, ou da do de Rosmer e Rebecca West em *Rosmersholm*. Seus personagens, criticamente observados, estão vivos, e hoje em dia suas peças ainda vivem. Mas a "fatalidade" sugerida nesses dramas permanece sugerida, e não nos convence em última análise. Tomemos *Os Espectros*. A peça seria igualmente comovente e muito mais fiel ao seu tema real, que é a rigidez da sociedade burguesa da classe média, se Oswald não tivesse sífilis hereditária mas fôsse apenas "perturbado" — que é o que êle é, de qualquer modo — como conseqüência de seu afastamento dos pais, cujo casamento fôra insatisfatório.

Há uma imposição artificial de destino sôbre seus personagens que hoje em dia nos faz sentir que algumas das maiores obras de Ibsen são canhestras e manipuladas, por vêzes mesmo irreais. De certo modo, a verdade de Ibsen está em Checov, que, fortemente influenciado pela insistência de Tolstói na verdade total, deliberadamente atenuou as oposições em suas peças, abafou seus clímaxes, quebrou a estrutura da "peça bem feita", da qual Ibsen tanto se orgulhava, e eliminou inteiramente qualquer sugestão de que o que acontecia a seus personagens seria devido ao destino. O interessante é que Checov só conseguiu fazer o que fêz

e ainda assim produzir peças que têm um certo dinamismo em virtude de um fato acidental da história: os personagens que apresenta são tirados da *intelligentsia* russa que, muito antes de Checov tornar-se dramaturgo, a história européia já havia colocado no palco.

Dêsse modo, foi possível a Checov produzir uma espécie de metateatro permanecendo no entanto genuìnamente realista: os personagens que êle descrevia já eram teatrais. Fôrças sociais haviam condenado a *intelligentsia* russa à extinção, e o que interessava a Checov era o fato de estar ela consciente disso, não o fatídico de sua situação. E na medida em que Checov jamais possa ceder a um senso de fatalidade — como acontece em *O Cerejal* — em vez de enfatizá-lo ou de fazê-lo mais drástico, todo o seu esfôrço concentra-se em apresentá-lo com delicadeza. Compreendeu êle, sem dúvida, que não existe destino, mesmo no sentido histórico do têrmo, sem a colaboração voluntária dos homens.

Há outro ponto que desejo notar sôbre os esforços peculiares de Ibsen e os resultados dos mesmos sôbre dramaturgos posteriores. Há algo mais de interessante na tragédia além do fato dela nos atirar de encontro a uma realidade final: numa verdadeira tragédia ficamos além do pensamento. E por isso o autor de uma tragédia não tem de expressar idéias. Só tem de ter, como geralmente se diz (e a frase não me parece muito boa), "uma visão trágica da vida". Na realidade, Ibsen, supostamente um dramaturgo intelectual, era marcantemente falto de idéias. Quando, em *Rosmersholm*, Rosmer fala de levar avante "idéias novas" nunca se sabe exatamente o que é que êle tem em mente. *O Pato Selvagem* torna-se absurda na medida em que Gregers Werle não tem nenhum motivo intelectual autêntico para fazer as revelações que faz a Hjalmar Ekdal, e que resultam no doloroso suicídio de Hedvig. Em *Espectros*, Ibsen faz a Srª Alving por demais fàcilmente superior ao Pastor Manders para que da peça possa nascer qualquer crítica verdadeira aos clérigos protestantes em geral. Quando Kierkegaard atacou a Igreja protestante, atacou os maiores pastôres protestantes da Dinamarca; mas o Manders de Ibsen é um idiota óbvio. Como poderia a Igreja protestante ser exposta ao ridículo por meio da denúncia das asneiras de Manders, que são quase que exclusivamente pessoais?

Se a verdade de Ibsen está em Checov, a falsa tragédia de Ibsen vai ser encontrada particularmente no teatro americano, cujos mais destacados dramaturgos até aqui — Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller — são todos continuadores e imitadores de Ibsen. Aqui (e ao menos por uma vez) concordo inteiramente com Mary McCarthy, que ressaltou a dependência da escola americana realista de dramaturgia da obra do grande norueguês. Miss McCarthy engana-se completamente, no entanto, quando diz que tôdas as peças realistas são mal escritas. O'Neill e Tennessee Williams, pelo menos, são excelentes escritores; e Ibsen foi um grande escritor que fêz, como disse Eliot, a prosa realizar o que antes dêle apenas o verso conseguira.

O que é verdade a respeito de O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller, no entanto, é que todos êles se sentiram atraídos pela forma de Ibsen porque esta sugere a possibilidade de uma peça séria sem que o dramaturgo tenha qualquer necessidade de pensar — a não ser dramàticamente. Como Ibsen, e graças a êle, êsses dramaturgos fizeram o que fizeram sem ter necessidade de idéias.

Se Shaw, que tanto admirava Ibsen, nunca foi seu imitador, isso se deve ao fato de Shaw ter tido o dom da comédia, que faltava a Ibsen, e também porque Shaw estava interessado em expressar idéias. Há uma estrutura intelectual na maior parte das peças importantes de Shaw que nunca encontramos em Ibsen. Além do mais, a par de seu humor irreprimível e salutar, o dramaturgo irlandês era sensível ao drama filosófico. É assim que explico o fato de haver êle escrito obras de metateatro sem jamais ter pensado sèriamente em passar além da forma da comédia. O episódio *Don Juan no Inferno* (que é em si uma peça completa), *Pigmalião* e *Santa Joana* não são comédias, são metapeças.

Dizem que quando Shaw viu uma representação de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Pirandello, declarou: "Êste autor é melhor do que eu." Se fôr verdadeira, a história indica que Shaw era sensível a uma forma dramática irrelevante para seus próprios objetivos sociais e morais. Pois o impacto dos *Seis Personagens* de Pirandello não é de todo sôbre a razão crítica, mas quase que exclusivamente sôbre a imaginação metafísica. Para falar a verdade, o dra-

maturgo italiano é destituído de interêsse moral: sua dramaturgia só conta quando êle está excitado pelo lado metafísico de um conflito.

Podemos dizer que Pirandello foi o epistemólogo do metateatro, e não seu ontólogo. Pirandello é sempre interessante quando explora dramàticamente nossa incapacidade de distinguir entre a ilusão e a realidade; êle não está preparado, no entanto, para asseverar que a ilusão é. A ilusão, para Pirandello, era aquilo que define os limites da subjetividade humana. Mas para o dramaturgo contemporâneo Jean Genet a ilusão é algo objetivo, e também algo de esplêndido, e não um êrro. E é por isso que em *Le Balcon* os personagens são mais reais quando estão vestidos para seus papéis peculiares. Em *Les Nègres,* os negros são apresentados não como talvez um negro pense que seja, mas como êle se vê refletido no espelho da raça branca.

O lógico do metateatro foi Bertolt Brecht. Êle tomou providências para ordenar não só suas peças, mas também seus cenários e o estilo de interpretação a elas necessários. Introduziu uma lógica antinaturalista na interpretação e no desenho cênico, bem como em sua própria construção dramática. Seus personagens são títeres seus, sem dúvida, porém êle insiste no fato de serem êles títeres, e não tenta fazer que ninguém acredite que sejam pessoas reais. Muito pelo contrário, êle se diverte em exibir seus mecanismos. O cinismo que os ditadores modernos têm exibido em relação às pessoas reais existia em Brecht; êle o exibia em relação a seus personagens. Nunca lhe teria sido possível fazê-lo se tivesse dependido de uma forma realista ou naturalista de drama. O que o terá levado ao metateatro? Por certo que não foi a reflexão sôbre a arte do passado, nem tampouco alguma profunda intuição da importância da conscientização. Mas êle chegou ao metateatro; e, assim tendo feito, fê-lo mais completamente do que qualquer outro dramaturgo de seu tempo.

De modo que existem duas tendências no drama contemporâneo, remontando uma ao Shaw de *Don Juan no Inferno* e *Santa Joana,* ao Ibsen de *Peer Gynt,* e ainda mais longe a Shakespeare e Calderón; e nascendo a outra do período realista das chamadas tragédias de Ibsen. Esta segunda tendência não remonta, nem pode remontar, a qual-

quer ponto mais remoto do que as obras de Ibsen, pois a verdadeira tragédia, que pode transmitir um sentido mais forte da realidade do que o "realismo", implica a aceitação de valôres que não é muito provável que dramaturgos contemporâneos esposem. Não direi que a tragédia seja impossível, ou que, como sugeriu George Steiner, esteja morta. Se Shakespeare, com seu ceticismo, conseguiu escrever ao menos uma tragédia, não há razão para asseverar que a forma é impossível a qualquer dramaturgo moderno, de qualquer tendência. É possível que apareça um dramaturgo para quem as Fúrias sejam verdadeiras — e não quero dizer apenas simbòlicamente verdadeiras — e ainda implacáveis em sua exigência de vinganças sangrentas, tal como eram no tempo em que Ésquilo as aplacou na terceira parte de sua *Oréstia*.[1] Hegel julgava que, depois do *Hamlet*, tôdas as tragédias modernas seriam tragédias do intelectual. Creio que êle deveria ter dito que a tragédia seria substituída pelo metateatro.

Resumindo os valôres e desvalôres da tragédia e do metateatro:

A tragédia transmite de longe o sentido mais forte da realidade do mundo. O metateatro transmite de longe o sentido mais forte de que o mundo é uma projeção da consciência humana.

A tragédia florifica a estrutura do mundo, que supostamente reflete em sua própria forma. O metateatro glorifica a falta de vontade da imaginação para considerar qualquer imagem do mundo como final.

A tragédia torna a existência humana mais vívida por deixar transparecer sua vulnerabilidade face o destino. O

1 Não são as feiticeiras de *Macbeth* um tanto semelhantes às Fúrias da *Oréstia*, porém moralmente mais ambíguas, mais simbólicas, mais literárias, talvez, do que as terríveis figuras da obra de Ésquilo? E não teve também Shakespeare, para encontrá-las, de afundar-se num passado mais obscuro e mais supersticioso, enquanto Ésquilo podia andar com suas Fúrias pelo claro dia da sociedade ateniense? Sem dúvida, o aplacamento das Fúrias na *Oréstia* tornou problemático todo o futuro da tragédia como uma forma de arte. Alguns dramaturgos modernos, ao tentarem restaurar a forma, foram forçados a buscá-la entre gentes primitivas: camponeses irlandeses (Synge), camponeses espanhóis (Lorca), pecadores meio dementes do século XVI (Ghelderode), e, nos Estados Unidos, personagens culturalmente indigentes como os protagonistas de *Morte de Um Caixeiro Viajante* e *O Panorama Visto da Ponte*.

metateatro torna a existência humana mais semelhante ao sonho por nos mostrar que o destino pode ser superado.

A tragédia pretende ser mediadora entre o mundo e o homem. A tragédia deseja estar dos dois lados. O metateatro pressupõe que não existe mundo senão aquêle criado pela luta humana, pela imaginação humana.

A tragédia não pode operar sem o pressuposto de uma ordem que seja um valor último. Para o metateatro, a ordem é alguma coisa que está sempre a ser improvisada pelos homens.

Não existe a tragédia humanista. Não existe o metateatro religioso. George Lukacs disse que o principal espectador da tragédia é Deus. Não concebo Deus presenciando uma peça de Shaw, de Pirandello ou de Genet. Nem consigo imaginar Godot gostando de *Esperando Godot*. (N. do T.: Aqui o autor faz a referência intraduzível à já famosa interpretação do nome Godot como um jôgo em tôrno de *God*, Deus.)

A tragédia, do ponto de vista do metateatro, é o nosso sonho do real. O metateatro, do ponto de vista da tragédia, é tão real quanto o são os nossos sonhos.

Nicolai Hartmann faz a distinção entre a "profundidade da sucessão" e a "largura da simultaneidade". A primeira é uma província da tragédia. A segunda pertence ao metateatro.

A tragédia transcende o otimismo e o pessimismo, transportando-nos para além de ambas essas atitudes. O metateatro faz-nos esquecer a oposição entre o otimismo e o pessimismo, por fazer-nos cismar.

Não devemos parar de lamentar a "morte" da tragédia e dar o justo valor à forma dramática que a civilização ocidental — e exclusivamente essa civilização — foi capaz de criar e aperfeiçoar?

Ruim pelo Norte e pelo Sul

NORTE: — Mandaram-me uma peça em verso para criticar — e você vai ver só o que é criticar! Mas será que as pessoas não sabem que sou contra peças em verso? Eu já disse não sei quantas vêzes. E de *The Antiphon,* de Djuna Barnes, já tirei mais argumentos para fortalecer o meu preconceito. Estou mais contra tôda essa coisa que se chama de "drama poético" do que nunca.

SUL: — Também tenho de fazer a crítica de uma peça em verso ruim: o *J. B.* de Archibald MacLeish. Mas não sou contra as peças em verso de modo geral, como você. Afinal, mesmo que essas duas peças sejam tão ruins quanto nós dois pensamos, isso não significa que seja necessário condenar a forma em si. Imagine só se alguém escreve uma peça boa em versos?

NORTE: — As probabilidades são mínimas.

SUL: — E o *Assassinato na Catedral?*

NORTE: — Essa não era ruim, lá isso é verdade. Até que era muito boa. É a melhor coisa que temos, no gênero. Mas, por outro lado, não considero que seja uma peça importante e, como notou Edmund Wilson, a única cena que é realmente dramàticamente boa é em prosa...

SUL: — Você já me disse que é contra drama em verso, mas não disse por quê.

NORTE: — *The Antiphon* é um exemplo perfeito do que é que há de errado com êsse tipo de peça. Tem-se a impressão de que cada personagem está querendo escrever um poema a respeito de seus sentimentos; ninguém é impelido a falar pela ação ou pela emoção. E quem é que quer ir ao teatro para ver gente escrevendo poemas? Sei que há muito

labor e muita dor nessa atividade, mas não é o tipo de labor ou de dor que nos possa dar prazer — a não ser que o resultado seja um poema de nossa própria autoria.

SUL: — Mas mesmo os personagens de Shakespeare não dão, às vêzes, a impressão de que estão escrevendo poemas?

NORTE: — Às vêzes, dão; e nessas horas são sempre menos shakespearianos.

SUL: — Eu estava pensando na fala de Otelo:

It is the cause, It is the cause, my soul:
Let me not name it to you, O chaste stars!
*It is the cause. Yet I'll not shed her blood...**

NORTE: — Tomemos essas linhas. Existe nelas, é claro, um certo elemento de se estar "escrevendo poesia", ao menos nas duas primeiras linhas; porém na terceira Otelo vai ràpidamente ao ponto quando diz:

Yet I'll not shed her blood...

que o relaciona diretamente com o ato que está diante dêle. Entretanto, tôdas as referências às peças em versos dos elisabetanos — e de Shakespeare em particular — são contraproducentes quando aplicadas à moderna peça em verso. A expressão poética, parece-me, era mais espontânea sob a Elisabete daquele tempo do que sob a do nosso. Se quiser, aquela era pré-refletiva, e a nossa é pós-refletiva. A última pessoa que se pode esperar que se expresse com eloqüência poética — quero dizer, hoje em dia — é uma pessoa simples envolvida numa ação séria. A pessoa que com maiores probabilidades se expressaria na vida com eloqüência poética seria alguém que tivesse pensado longamente a respeito dos problemas da poesia. Hoje em dia, é preciso *tempo* para escrever um poema, muito tempo para escrever um poema *moderno*, e o que queremos ver no palco é a expressão direta e imediatamente dos sentimentos. Sabe de

* É a causa. É a causa, minha alma:
Não me deixeis dizer-vos seu nome, ó castas estrêlas!
É a causa. No entanto não derramarei seu sangue... (N. do T.)

uma coisa? Quero dizer, quero dizer a você uma coisa que talvez você não saiba: eu gostaria de ler uma peça em verso escrita de um dia para outro, como dizem que o foram algumas das peças de Lope de Vega. Mas acho que é impossível. Tenho certeza de que a peça de Djuna Barnes que acabo de ler levou anos para ser escrita. Uma conseqüência disso é que os personagens mal falam uns com os outros. Cada um dêles se concentra em sutilizar e destilar seus próprios pensamentos e sentimentos para transformá-los numa expressão em verso satisfatória para as normas de retórica da autora. Resultado: não existe na peça diálogo no verdadeiro sentido do têrmo, e as palavras ditas por um personagem dificilmente têm qualquer efeito sôbre os outros. É como se a verdadeira ação da peça residisse na produção de palavras, palavras poéticas, e como se cada personagem ficasse tão exausto com o esfôrço que faz nesse sentido que não conseguisse mais escutar o que os outros possam ter para dizer.

SUL: — A sua opinião sôbre *The Antiphon*, de Djuna Barnes, pode ser correta, mas acho que a peça que tenho para criticar, *J. B.*, de MacLeish, é pior, embora de maneira oposta. Tomemos o título, por exemplo, que é um diminutivo de *Job*. Mas *Job* já é curto, maravilhosamente curto, curto como um grito, ou como a duração de uma vida. Por que razão é que se há de abreviar o nome que já é a síntese de tôdas as abreviações? Para modernizar *Job*. Mas por que haveríamos de querer modernizar *Job* se não há nada de antiquado nêle? Assim como o nome, que é tão maravilhoso, é poèticamente diminuído pelas iniciais J. B., assim também até a estória é banalizada ao ser conscientemente situada num ambiente moderno. As maiores objeções que podem ser feitas à peça de MacLeish advêm da tentativa do autor de realizar uma verdadeira obra teatral com *gags*, frases de efeito, e diálogo rápido. Durante a maior parte do tempo, o que temos são todos os truques de dramaturgia exigidos pelo público da Broadway; porém lá uma vez ou outra o autor introduz, sub-reptìciamente, uma das grandes linhas da Bíblia. Não tenho nada contra o fato do Sr. MacLeish tentar escrever uma peça em verso, pois, apesar de tudo o que você diz, ainda não estou convencido de que a forma em si seja impossível. O que me repugnou foi a total

ausência de inspiração poética de MacLeish e sua aceitação de critérios dramáticos os mais baixos para nos contar ainda uma vez uma das maiores estórias de tôda a nossa literatura.

NORTE: — Acho que sou tão contra os critérios dramáticos baratos quanto você.

SUL: — O que estou querendo dizer é que o que aflige realmente o drama não é, como diz você, o fato das pessoas estarem querendo escrever peças em verso. A minha tendência é para julgar que êsse tipo de tentativa é muito louvável, por maiores que sejam as dificuldades. O que não suporto em MacLeish é sua total inconseqüência. Êle não tem qualquer ponto de vista em relação à estória de *Job* para que se justifique que queira contá-la de nôvo. Eis o que quero dizer: um famoso filósofo moderno disse que o maior tributo à existência é alguém *querer não ser*. Os maiores tributos à existência na literatura, então, seriam a maldição que *Job* lança ao dia em que nasceu, os coros do *Édipo* e o famoso monólogo de Hamlet. Tais seriam os momentos em que o ser realmente *existia;* e acontece que constituem os maiores momentos de nossa literatura dramática. E dêsse ponto de vista podemos compreender por que razão Deus preferiu a maldição que *Job* lançava sôbre seu próprio nascimento aos conselhos práticos de seus amigos; e também por que, em resposta à maldição de *Job,* Deus assevera apenas que Êle existe. Não digo que um bom drama sôbre *Job* pudesse ser escrito a partir dêsse ponto de vista, por mais interessante que êle seja. O que quero sugerir é algo diferente: a única coisa que a mente moderna poderá acrescentar à velha estória é a reflexão; e reflexão não é base para uma obra dramática. Por outro lado, por que tomar uma estória dessa natureza quando não se tem qualquer pensamento significativo a respeito? Estou convencido de que o drama só é possível onde o pensamento do dramaturgo está envolvido, e onde êsse pensamento é um sentido direto, imediato e intuitivamente percebido, da significação de uma ação.

NORTE: — Bom, agora você está chegando mais perto do meu ponto de vista, que é o de que a poesia pós-reflexiva é impossível no drama. Está até indo mais longe do que eu, dizendo que os pensamentos do dramaturgo deveriam ser

pré-refletivos; e minha tendência é para concordar com isso, também. A não ser que o dramaturgo dependesse de alguma forma capaz de conciliar o dramático com o refletivo... Mas deixe que eu lhe dê um exemplo da espécie de falas que se encontra em *The Antiphon*, de Djuna Barnes:

That was the day that story-book Augusta
Feather-headed, fairy-tale Augusta
In her mind's wild latitude laid out
And armed such battlefield, tilt patch and list
As out-geared Mars. My maximed mind...
Out-maximed circus Maximus.
I hung the bright shields up, I spun the drill,
Clubbed the spears and standards, ax and mace.
I teased the olive, and all budding things
Into the loop that wheels a victor's head
*And for his blood treir own bright berries drop.**

Não farei o comentário óbvio de que não há ser humano que jamais fale assim. O que direi é que seria impossível até para a mais inteligente das platéias decifrar o sentido dessas linhas ao ouvi-las pronunciadas num palco. Mas quero também esclarecer ainda outro ponto, ressaltando assim a diferença entre uma obra teatral e uma coisa escrita que parece ser uma peça, mas não é. Suponhamos mesmo que um público que fôsse ver a peça de Miss Barnes pudesse ser convencido a estudá-la antes de ver o espetáculo: o que é que isso lhe adiantaria? Os espectadores não poderiam ter um contato imediato com a peça até depois de tê-la estudado — o que significa que jamais poderiam ter com ela

* Êsse foi o dia em que a Augusta do livro de estórias
Augusta de cabeça de plumas, de conto de fadas,
Na larga latitude de sua mente preparou
E armou tal campo de batalha, pista de justa e liça
Que era mais bem equipado do que Marte. Minha mente maximada
Ficou mais máxima que o circo Máximo.
Pendurei os escudos brilhantes, teci o algodão,
Bati as espadas e as bandeiras, o machado e a maça.
Trancei a oliveira, e tôdas as coisas florescentes
No aro que cerca a cabeça de um vencedor
E que deixam cair seus próprios bagos rubros por seu sangue.
(N. do T.)

um contato imediato. Seria necessário que conhecessem a peça de cor para ouvi-la, isto é, para vê-la, pela primeira vez! Permitam-me dizer tudo de outro modo. Uma obra dramática realmente boa deve revelar-se essencialmente numa produção. Jamais compreendi realmente a *Antígona*, não a de Anouilh, mas a de Sófocles, até o dia em que a vi no palco montada pela Comédie Française. Mas é óbvio que não há luz que possa ser lançada sôbre a peça de Miss Barnes por qualquer produção da mesma. Já a li duas vêzes, e ainda não tenho certeza de haver captado a estória em seus detalhes dramáticos...

SUL: — Mas você pode ter tanta certeza de que a peça é ruim se ainda não sabe do que ela trata?

NORTE: — Mas sei do que ela trata. Ou, para ser mais preciso, sei o que ela significa, mais do que sei exatamente o que acontece nela. E creio que a culpa é da peça, e não minha... *The Antiphon* é uma peça sôbre Electra. A ação se desenrola num ambiente contemporâneo — a época é 1939 — e não há nenhuma engrenagem sobrenatural, o que, do meu ponto de vista, seria ótimo desde que houvesse alguma outra espécie de engrenagem — isto é, um enrêdo — que fizesse andar a ação. Mas pràticamente não existe nenhuma ação, pois a peça é o final, o têrmo, de coisas que aconteceram antes, fora do palco. Novamente aqui temos a modernização de um velho mito, mas aparentemente com muito maior justificação do que no caso da versão de MacLeish da estória de *Job*. Miss Barnes *tem* uma razão para modernizar, para personalizar sua figura de Electra, pois em *The Antiphon* a filha representa para a mãe todo o terror do que lhe aconteceu nas mãos do pai, além de representar tôdas as humilhações que as mulheres têm sofrido nas mãos dos homens. A Electra de Miss Barnes, parodiando o "Hamlet, lembra-te de mim" do Fantasma, diz à mãe: "Mulher, lembra-te de ti mesmo." Mas a mãe não tem fôrça suficiente para isso, e a peça termina com o seu assassínio de sua filha. Devo acrescentar que há vários personagens masculinos, inclusive um Orestes e um Pedagogo, todos êles com sólidos nomes inglêses, é claro. E o tema geral da peça é bastante forte: o horror do que os homens fazem às mulheres ao torná-las mães, e o que fazem as mulheres aos homens ao dar-lhes vida.

SUL: — Mas isso me parece interessante!

NORTE: — Não nego que há uma certa distinção na composição em sua forma escrita. Mas estou julgando *The Antiphon* como peça — não sei se existem categorias especiais para se julgar um drama só para ser lido. Uma peça tem de ser capaz de ser apresentada no palco, coisa que creio que até *Death's Jest Book* de Beddoes pode ser. Mas *The Antiphon* é simplesmente irrepresentável. Reparei que na orelha do livro Edwin Muir é citado como tendo dito que seria um "desastre" que essa obra ficasse desconhecida. O desastre dessa obra, diria eu, é que ela não pode ser conhecida, pois *não se pode fazer conhecer no palco do modo pelo qual sua forma pede que o seja*. E como é difícil de ser lida! Passei uma noite inteira lutando com ela, e jamais teria continuado a lê-la até o fim se não tivesse que escrever a respeito.

SUL: — Vou sugerir que ninguém leia ou vá ver o *J. B.* de MacLeish, mas pessoalmente li a peça com bastante rapidez, em meia hora, para ser exato, e logo depois passei a ler o Livro de *Job*, o que me levou a noite inteira.

NORTE: — Seja como fôr, você está vendo por aí o que são as peças modernas em verso.

SUL: — Mas ainda não percebi por que razão seria impossível que alguém escrevesse uma realmente boa.

NORTE: — Eu não diria que uma boa peça em verso seria impossível de se escrever. O que digo é que tal acontecimento é muito pouco provável, e que o que é muito pouco provável dificilmente poderá ser objeto das atividades de um homem sensato. E um bom dramaturgo precisa ser, fundamentalmente, sensato.

SUL: — Você não acha T.S. Eliot sensato?

NORTE: — Sem dúvida. Mas olhe só para as peças dêle. Êle anda escrevendo peças em prosa disfarçadas em verso desde a *Family Reunion*. Desde essa obra, que êle mesmo confessa ser um fracasso, que êle se vem dedicando à composição de uma espécia de peça em verso *não-poética*. Os resultados, se os julgarmos a partir de *The Confidential Clerk* e *The Cocktail Party*, são obras fundamentalmente prosaicas — muito mais do que, por exemplo, as peças em prosa de Checov. É possível que Eliot tenha de escrever suas peças na forma por que o faz porque tôda a sua sen-

sibilidade já havia sido formado à base do verso antes dêle se voltar para o teatro. E nesse caso êle será um acaso, um acidente, um acontecimento fortuito, no teatro...

SUL: — Mas *The Confidential Clerk* e *The Cocktail Party* são peças numa espécie de verso, e são boas peças.

NORTE: — Isso não nego. O que nego é que Eliot tenha sido bem sucedido em realizar o que considero a tarefa *principal* de um dramaturgo, que é a de produzir um nôvo sistema dramático. Ibsen, Strindberg, Shaw, Pirandello e até Giraudoux o fizeram. Mas Eliot não o fêz, embora tenha criado um sistema poético antes de experimentar escrever peças. A minha tese é que nenhuma peça poderá ser verdadeiramente poética se não expressar a descoberta de um nôvo sistema dramático. Chegamos assim ao paradoxo de constatar que todos êsses dramaturgos que mencionei escreveram dramas fundamentalmente mais poéticos do que os de Eliot, embora nenhum dêles, a não ser Ibsen em sua primeira fase, jamais tenha escrito peças em verso. Talvez agora eu possa formular mais claramente o que me parece ser a dificuldade quase que insuperável da peça em verso em nosso tempo. No passado, os criadores de novos sistemas dramáticos fizeram suas descobertas *em verso,* já que o verso era o meio de expressão aceito. É quase que inconcebível que êsse tipo de descoberta pudesse ser feito hoje em verso, pois a criação de um verso adaptado aos objetivos do palco exauriria a inventiva mesmo do mais dotado dos poetas. A carreira de Eliot no palco deveria ser uma admoestação no sentido de que o máximo que se pode esperar de uma tentativa de trazer a poesia para o teatro será, provàvelmente, muito menos uma revitalização da arte teatral do que uma poesia comprometida, sem vida, diluída, que dificilmente será capaz de nos empolgar, dentro ou fora do palco. Agora consegui convencê-lo?

SUL: — Meu problema é convencer meus leitores que tenho razão a respeito do *J. B.* de MacLeish.

NORTE: — E o meu de convencer os meus que *The Antiphon,* de Djuna Barnes, não é nem um pouco pior do que se deveria esperar de uma peça em verso.

Nem Todo Mundo Está num Apêrto

Você não está onde gostaria de estar, nem vai conseguir o que esperava. Mas será que você quer ir para outro lugar? Para onde? Não é fácil dizer, mas também não é fácil ficar onde se está. Mas sem dúvida você ficará onde está se você fôr parecido com os críticos dos jornais diários que arrasaram esta peça quase que unânimemente.[1] Por que você haveria de ficar? Não por nutrir qualquer esperança de prazer, mas pelas mesmas razões pelas quais se fica num consultório de dentista, isto é, porque se está com dor de dentes. Se o seu intuito foi o de aliviar-se da caceteação em que vive, então você por certo não ficará satisfeito. E não sentirá nenhum alívio. Ficará até mais caceteado do que estava antes de entrar. Mais caceteado e mais pronto a aturar mais caceteações, o que é até certo ponto fascinante. Você vai ficar caceteado com aquêles viciados em entorpecentes, e êles também estão caceteados, tanto consigo mesmos quanto uns com os outros. Estão à espera de uma "dose". E você, está esperando por quê? Êles sabem o que querem. É possível, sem dúvida, que você resolva que não quer esperar junto com êles. Mas por alguma razão você espera, até que chegue a oportunidade de uma "dose" para êles. E enquanto espera, como êles esperam, não por Deus nem sequer por Godot, você perde a perspectiva de tudo, isto é, se é que antes você tinha alguma perspectiva das coisas; e nisso há um prazer incontestável. O fato é que você não sabe o que está fazendo ou por que razão vai a êste ou àquele lugar. E provàvelmente é por isso que

[1] *The Connection*, de Jack Gelber, lançada pelo Living Theatre em Nova York.

você foi ver *The Connection*. E no palco há um grupo de pessoas reconhecìvelmente reais, que estão tão desorientadas quanto você, mas que sabem que querem alguma coisa, ou pelo menos que precisam alguma coisa. Estão esperando *"horse"*, isto é, heroína, que lhes será trazida por um negro muito apropriadamente chamado Cowboy. Será que êsse *"horse"* os levará a algum lugar, e a você junto com êles? Será que você é capaz de montar junto com êles e galopar para fora da sua caceteação na direção de alguma eternidade sem entorpecentes? Não é isso o que acontece. Êles conseguem sua heroína, mas creio que não haverá para você qualquer "carga" graças à "dose" dêles. Depois da espera, há muito pouco alívio, continua a mesma insatisfação. Aquela gente, por certo, não toma nenhuma atitude especial; estão todos mergulhados na vida diária, do mesmo modo que você. Ninguém é particularmente bom, ninguém muito marcantemente mau. Seja como fôr, pràticamente ninguém toma atitudes morais, e é óbvio que elas não importam. Se é que há algum herói, êsse herói é Cowboy, que consegue a erva, corre todos os riscos envolvido em sua obtenção, ministra-a aos outros e se comporta de maneira geral como um médico — o que seu uniforme branco nos leva a sentir que êle seja. Êle também toma o entorpecente? Provàvelmente. Mas sem dúvida para êle a emoção de conseguí-la é bem maior. Além disso, êle está a cavaleiro da situação: é o único a determinar o tamanho de cada dose, a calcular o que cada viciado pode tomar, que quantidade seria fatal. Será que existe alguém capaz de dominar tal "vício"? Se existe, êsse alguém é Cowboy. Entretanto nunca o vemos tomar o entorpecente, e nisso reside a única concessão à moralidade convencional feita pelo talentoso dramaturgo jovem, Jack Gelber.

O lugar é chato, as perspectivas são desalentadoras, as pessoas são cretinas, no entanto você não sente desejo de ir para casa. Não há dúvida de que a música nos prende. Os músicos, empilhados como instrumentos durante a maior parte do tempo, acordam duas ou três vêzes e improvisam de modo brilhante e bonito; aqui temos música como raramente se ouve. No entanto, a música não passa de uma interrupção na espera; mas é melhor, sem dúvida, do que seria um filme passado entre a hora em que se chega na estação e a de sair o trem. E, além do mais, os músicos

também estão "apertados"; também estão esperando o seu "cavalo", e quando êste chega, êles, pelo menos, fazem realmente alguma coisa: tocam, e tocam magistralmente. O "cavalo" realmente os leva a algum lugar, e a nós também. Mas não por muito tempo, e não muito longe. Voltamos todos para onde estávamos.

E com isso uma pergunta nos é imposta — que aliás vinha sendo insinuada o tempo todo, mas que só aos poucos vai sendo identificada. A pergunta é a seguinte: O que é que *nós* queremos, nós que não somos viciados, se é que não somos? Não vivemos também esperando um "alívio" de uma natureza ou outra? Um "cavalo" qualquer, uma carga nova nas baterias, uma sensação vibrante, um contato imediato? Será que algum de nós deseja alguma coisa além disso? O "coice" (dado pelo "cavalo") pode ser uma garôta nova, um pensamento nôvo, um emprêgo nôvo, um elogio nôvo. Que diferença existe entre qualquer uma dessas coisas e o "contato" que essa gente que estamos olhando procura? E então começamos a nos perguntar: Sou diferente dêsses viciados? Será que tenho algum objetivo maior do que umas poucas sensações, e se eu achar que tenho, não será porque andei escorando meu orgulho e minha saúde contra o colapso com meia dúzia de frases feitas? E você, você é capaz de responder a essa pergunta? Se fôr, então você poderá levantar-se e ir embora no momento mais empolgante da peça, que, por falar nisso, não é lá muito empolgante. Mas se você não fôr (e quantos de nós o é?) então terá de ficar até o fim, que custa a chegar, e que pouco ou nada difere do princípio. *The Connection* é uma armadilha moral; mas hoje em dia as pessoas gostam de ser apanhadas. Por que não?

O que aumenta a fôrça da peça é o fato dos personagens serem tão semelhantes a outras pessoas, apenas em circunstâncias diversas das quais vemos a maioria dessas pessoas. Os viciados de *The Connection* não são "inválidos da felicidade". Não se trata de pessoas que pagaram um preço muito alto por uma grande alegria; se fôsse, êles estariam num plano mais alto do que seu público; teriam direito de estar no palco. Mas não têm êsse direito, a não ser pelo fato de Jack Gelber ter sido suficientemente astuto para colocá-los lá. E lá enfurnados, êles passam a dominar, prin-

cipalmente por serem tão semelhantes às pessoas que os observam, o que quer dizer, inclusive você.

Quantas peças propõem uma pergunta verdadeira, como o faz esta? A resposta é evidente, e torna *The Connection* algo marcante. Devo acrescentar, também, que a peça é brilhantemente dirigida e admiràvelmente interpretada. É pobre de incidentes, mas por que razão devem êstes existir numa peça? Devo acrescentar, também, que há alguns detalhes pirandellianos — falo do autor, do produtor e dos fotógrafos que se intrometem no mundo dos viciados para chateá-los e fotografá-los — que não estão de acôrdo com o clima geral da obra e que são, que me desculpe o autor, meramente estúpidos. Por certo um meio melhor de envolver um público nos acontecimentos do palco teria sido, por exemplo, o de fazer Cowboy anunciar que qualquer pessoa presente no teatro tinha direito a uma dose de "cavalo". Seria possível espalhar atôres pela platéia que reagiriam à oferta, e ficaríamos todos fascinados pela possibilidade de estar no mesmo apêrto que êles.

Informam-me que a heroína, ao contrário do ópio e da maconha, não produz belos sonhos; não se trata de um entorpecente para estetas, e não teria entusiasmado Beaudelaire. Heroína é o entorpecente dos contrabandistas de bebidas e dos músicos profissionais; é um entorpecente faustiano, que acresce risco ao risco, perigo ao perigo, vertigem à ação. Não há dúvida de que é um entorpecente que parece muito adaptado à têmpera de nossa época; e não é excêntrico tomá-lo, enquanto o ópio e a maconha o seriam. Curiosamente, quando somos normais, e não por demais esquisitos, já optamos pela heroína mesmo antes de tomá-la. Nossas vidas voltam-se para êsse caminho, afastam-se dos entorpecentes mais "estéticos". De forma que ainda outra pergunta é proposta pela peça: Por que razão também não tomamos heroína? Em verdade estamos em contato com ela.

Não que a obra contenha qualquer propaganda em favor do vício de tomar entorpecentes, pois certamente que ela não a contém. E, graças a Deus, também não há lengalengas moralizantes tampouco, nada de sermões *à la* Broadway. O tormento dessa gente, e o nosso também, na medida em que nos identificamos com ela, é que por um período de

mais de duas horas não há absolutamente nada para fazer a não ser tomar heroína. Só isso.

Como os efeitos da heroína relacionam-se mais à ação do que à contemplação, assim também o foco da peça recai mais sôbre valôres morais do que sôbre os estéticos. E não há dúvida de que há muito pouca beleza no palco do Living Theatre; nenhum prazer para os olhos, muito pouco na linguagem que é falada. Há, sem dúvida, a presença ocasional da música apaixonante, mas até essa é perturbadora. Também ela sugere o entorpecente que foi ou será tomado. Por que razão é que havemos de ir ver uma peça como essa? Para que haveremos de nos expor à torturante pergunta: o que é que há de melhor do que o "cavalo"? Respondam!

Creio que é justamente a dificuldade moral que sentimos ao responder a tal pergunta que empresta a essa peça o seu fascínio. Mas ficar fascinado é admitir não ter objetivo ou razão de ser, é ser incapaz de justificar nossas ações não-entorpecidas e aparentemente voluntárias. Entre o fascínio e o orgulho, preferimos o fascínio.

E assim a peça julga seus espectadores, enquanto o julgamento dêstes últimos, favorável ou desfavorável, quase que não tem nenhuma importância. Que importância tem o julgamento estético? O que importa realmente por certo não será uma avaliação de cada um de nós dos valôres ou desvalôres dramáticos. O que importa mesmo é a única coisa que importa realmente: a própria vida, como vive cada um de nós, com que objetivo, com que resoluções, com que prazer. O que senão a prudência nos impediria de subir ao palco se Cowboy efetivamente oferecesse para "cuidar" de nós também? Ali está a coisa proibida; mas o que é que ela tem de tanto mal? Ninguém fêz qualquer esfôrço para torná-la atraente; todo o processo de esperar por ela, conseguí-la, tomá-la e atingir aquêle "coice" altamente significativo por intermédio dela foi apresentado tão implacàvelmente quanto poderia desejá-lo o mais convencional dos moralistas. Não, não há nada de maravilhoso em se tomar heroína, pelo menos segundo o que vemos em *The Connection*. O que nos perturba, entretanto, é o fato de ficar insinuada outra pergunta: mas será que existe alguma outra coisa que seja maravilhosa?

Para quantas pessoas no mundo, eu me pergunto, o que quer que seja é maravilhoso? Se há tanta gente quanto penso nesse tipo de apêrto, e se os efeitos da peça foram são salutares quanto suponho que sejam, há gente em tôda parte que deve ser instada a ir vê-la. Assumo fielmente o compromisso de, cada vez que encontrar alguém em estado de desorientação moral, colapso espiritual, ou preocupação com seus objetivos na vida, mandá-la ver *The Connection*. É claro que uma peça não pode dar a ninguém um nôvo estado de espírito, não pode fazer mais do que fortalecer o estado de espírito que cada um traz para o teatro. Todo aquêle que acha sua própria vida cacête, não julgará *The Connection* tão cacête quanto esta. Mas a peça não é para aquêles que sabem o que fazer de seu tempo.

Há experiências que têm sido chamadas de "intensas". São de número limitado e podemos enumerá-las: amor, amizade, aventura heróica, martírio (e êste é ambíguo, provàvelmente o momento extremo mais baixo — sem querer falar, é claro, em "baixeza" — ou o mais alto da experiência), o ato criador. Não creio que muita coisa tenha sido omitida nessa lista, mas temos de notar que é só para um número muito limitado de pessoas que muitas dessas chamadas experiências "intensas" são possíveis, particularmente hoje em dia, e cada dia elas se tornam menos possíveis. Na verdade, o hábito tão difundido da procura da expressão artística por parte de tantas pessoas a quem faltam quaisquer dotes nesse sentido é o reflexo de algo negativo, e não positivo. Isto é, reflete a ausência de outras experiências "intensas". Mas, voltando a *The Connection,* é preciso perguntar se o resultado do entorpecente é uma experiência "intensa". A minha opinião é que não; mas qual é a atitude do autor? A certa altura da peça, temos o seguinte incidente, absurdo porém altamente revelador: quando os viciados estão finalmente tomando suas doses de heroína e sendo fotografados pelos homens que supostamente desejam fazer um filme sôbre o vício de entorpecentes, o autor do roteiro entra repentinamente no palco e pede para tomar uma dose, êle também. Êle, que é capaz de criar alguma coisa, precisa de um "coice", tanto quanto os outros. Quem então, entre os que não são capazes de criar, não estará também precisando do entorpecente?

Uma peça é essencialmente um jôgo, porém um jôgo jogado com algo sagrado. É muito raro que uma peça seja má simplesmente porque o autor não conhece as regras do jôgo — a dramaturgia não é uma arte tão difícil quanto se julga geralmente, e a maior parte dos dramaturgos, mesmo os piores, é de modo geral capaz de dominar ao menos as regras elementares, e ocasionalmente até mesmo alguns de seus refinamentos. O que torna má a maior parte das peças é o fato do dramaturgo não considerar sagrado o valor ou a experiência particular que êle pretende considerar como tal para efeito da estrutura de sua obra. Pois na verdade a questão de uma coisa ser ou não sagrada é intimamente ligada à própria forma de qualquer peça. Sempre reparo, nas peças más, naquele momento em que o dramaturgo começa a fingir que tem entusiasmo por algum valor que tôda a sua obra nega. O falso sagrado, eis a causa da ruína do teatro. Sejam quais forem as falhas de *The Connection,* êsse defeito ela não tem. Nessa peça há realmente alguma coisa em jôgo: nossa avaliação de nossos prazeres, sua fortuidade e seu valor, nossa avaliação de nossa saúde também, pois de que nos vale ela se não pudermos ter entusiasmo por algo além de retê-la? Não há nada de muito agradável em *The Connection,* há pouca poesia, e um certo grau de dor; porém partindo do fato de que êle nos abala, perturba, e nos conduz a uma análise de nós mesmos ao sairmos do teatro, podemos saber que assistimos a um bom espetáculo.

O Living Theatre

DESDE que *The Connection,* de Jack Gelber, que foi arrasada pelos críticos dos jornais nova-iorquinos, permaneceu em cartaz até ser aplaudida por todos, o Living Theatre, que montou a peça, tem ido de sucesso em sucesso. Êle agora tornou-se uma instituição respeitada, não só em Nova York, mas em tôda a Europa; e mesmo os que não gostam dizem: "Bom, pelo menos é vivo."

Nesta temporada o Living Theatre montou uma nova peça de Gelber, *The Apple* (*A Maçã*). E os críticos dos jornais foram muito mais respeitosos, embora não completamente entusiasmados. Será que devemos ficar completamente entusiasmados com *The Apple?* Ou será que os críticos se enganaram de nôvo, desta vez por haver calado seu fogo?

Considero que *The Apple* é uma peça autênticamente destituída de brilho com uma mensagem autênticamente destituída de brilho. O que ela diz é: "Seja um imbecil."

Eu foi um dos que elogiaram *The Connection,* porém lembro-me de me perguntar, quando terminei de justificar meus elogios, como seria a peça seguinte de Gelber. É de esperar que a terceira tenha algo da solidez e da seriedade da primeira. Pois *The Apple* é uma série de truques, do princípio ao fim. E os truques têm um interêsse muito ligeiro. Embora, para sermos honestos, êles por vêzes contenham algo daquele "lirismo desgraçado" que Harold Clurman notou e admirou — com tôda a razão — em *The Connection*.

Não há dúvida de que o conceito dramático no qual o Living Theatre se especializa é essencialmente cheio de truques; o que não quer dizer que tal conceito seja bom ou

mau; mas apenas que é limitado. Por certo que há um lugar, na vida bem como no palco, para os truques e o culto do truque. Mas por que razão, podemos perguntar, deveria uma instituição que leva o nome de Living Theatre (Teatro Vivo) ser dada a truques? Precìpuamente a truques? A minha resposta é que todo "teatro vivo" sempre o foi.

O que é, então, que se quer dizer com "teatro vivo"? Para mim, algo que não é exatamente nôvo. Muito pelo contrário, algo que ocorre, ocasionalmente, na maioria das peças, e que foi isolado, como digno de atenção especial, por Judith Malina, Julian Beck (os diretores), Jack Gelber e seus companheiros. Por exemplo, numa peça bastante fraca de Sartre, *Le Diable et le Bon Dieu,* que foi escrita durante a Guerra da Coréia enquanto MacArthur ainda era o comandante, Sartre fêz um de seus personagens, um burguês do século XVI, dizer de um general: "Seria melhor removê-lo de seu pôsto, mas será que um civil pode despedir um militar?" Essa piada não passava de um truque, político, cujo objetivo era o de incitar os sentimentos antiamericanos dos parisienses daquele período. Infelizmente para Sartre, quando a peça foi montada Truman já havia removido MacArthur, e a piada não teve sucesso.

Há piadas dêsse tipo provàvelmente em tôda peça da Broadway. Algumas são oportunas, outras chegam cedo ou tarde demais. Mas por que haveria uma instituição teatral de dedicar-se a êsse tipo de efeito? A minha opinião é que qualquer coisa que esteja viva deve ter energia suficiente para encontrar alguma *raison d'être* ou justificativa própria; tal justificativa, no entanto, dificilmente poderá ser a de que ela está "viva".

Voltemos alguns séculos atrás. Cervantes, que era um dramaturgo razoável antes de se tornar um grande romancista, em certo ponto de sua carreira também experimentou escrever um "teatro vivo". Escreveu algumas peças nas quais tentava atingir o público diretamente, em lugar de comovê-lo por meio da fôrça ou da beleza da estória que tinha para contar. Vejamos, por exemplo, o entremês do *Retablo de las Maravillas,* no qual dois saltimbancos inescrupulosos montam uma peça numa cidade espanhola, e, antes de começar, explicam ao Governador as razões pelas quais o espetáculo não poderá deixar de ser um sucesso retumbante:

> Por causa das coisas maravilhosas que nêle aparecem e são mostradas, êle veio a chamar-se *O Retábulo das Maravilhas*. Foi manufaturado e composto pelo erudito Tontonello... (de tal modo) que não poderão ver as coisas que nêle aparecem todos aquêles que tiverem em sua ascendência qualquer traço de sangue judeu, ou que não tenham sido concebidos e procriados dentro do matrimônio legal; assim pois, todo aquêle que fôr tocado por êsses dois contágios tão comuns pode perder as esperanças de jamais ver as maravilhas... de meu espetáculo.

A peça, pela qual se pagou adiantadamente, é "apresentada" diante dos habitantes da cidade. Quando o público já está reunido um dos saltimbancos, Chanfalla, dirige-se a êle:

> CHANFALLA: — Atenção, senhoras e senhores, o espetáculo vai começar!
>
> Ó tu, sejas quem fores, que construíste êste espetáculo com tão maravilhoso artifício que êle se tornou famoso... Eu the conjuro, ordeno, comando, que, imediatamente e já, exibas a êstes senhores algumas de tuas maravilhosas maravilhas... Ah, agora vejo que atendeste ao meu pedido, já que ali aparece a poderosa figura de Sansão, abraçando as colunas do templo para derrubá-lo e vingar-se de seus inimigos. Alto, nobre cavaleiro!... Não cometas tal ofensa, para não triturar e pulverizar tanta e tão nobre gente...
>
> BENITO (o Prefeito): — Pare com isso, miserável! Então é assim que se faz, estamos aqui para nos divertir e vamos acabar amassados?
>
> CAPACHO (Notário): — Você está vendo, Castrado?
>
> JUAN (Vereador): — Claro que estou! Ou você acha que tenho os olhos na nuca?
>
> O GOVERNADOR (à parte): — Êsse negócio *é* milagroso! Não vejo Sansão nem o Grão-Turco; no entanto sempre me considerei filho legítimo de velha família cristã!

Depois de Sansão, os dois espertalhões "materializam" água da fonte do Jordão; ratos azuis, brancos e pintados que são descendentes diretos dos dois que estiveram na arca de Noé, um touro bravio, leões, ursos e finalmente Salomé dançando. Depois disso, alguns membros da platéia são

convidados a dançar com Salomé, e o sobrinho do Governador não se nega. A peça termina quando chega o Intendente. Não tendo ouvido as explicações iniciais, êle reage naturalmente, e quando vê o sobrinho do Governador dançando sem parceira e o público inteiramente fascinado pela beleza do casal, conclui que todos ficaram loucos. Porque êle não vê o que todos os outros "vêem", é chamado de "Judeu" e "Bastardo" o que faz que êle parta para cima de todos no palco, atôres e público, de espada em punho.

A peça de Cervantes encanta imediatamente, mas qual é o seu objetivo? Por um lado, ela apresenta uma platéia no palco, o que permite que a platéia que assiste ao espetáculo tenha uma visão de si mesma: é-lhe permitido assim ver-se a si mesma vendo uma peça. Por outro, um acontecimento verdadeiro é produzido pela apresentação de um espetáculo falso, pois o Intendente não é um dos espectadores que foram engambelados e levados a representar uma reação nem por outro lado um dos atôres. Mas nem por isso deixa êle de representar uma ação, só que sua raiva e exasperação não são fingidas. Uma pessoa real põe fim a um espetáculo. Mas não há dúvida de que a intenção primordial de Cervantes era divertir, por meio de um susto, a platéia verdadeira que vê êsse falso espetáculo. Ninguém na platéia presente no palco podia levantar-se e sair com mêdo de ser chamado de "judeu" ou de "bastardo", têrmos muito sérios na Espanha de Cervantes. Mas a platéia verdadeira, observando a outra, não podia deixar de sentir o mesmo mêdo, mêdo êsse que Cervantes manobra magistralmente. Temos aqui então o "teatro vivo" no que êle tem de melhor.

The Apple também é teatro vivo, mas fica longe de ser tão bom. No início da peça, um dos atôres, um negro, ameaça a platéia:

> Vocês vão assistir e possìvelmente tomar parte em algumas cenas de destruição. Pode ser que isso domine as suas mentes e os faça esquecer como os seus corpos estão quentinhos. ... Não estou brincando, não. Vamos comer o cenário, a platéia e até mordiscar um pouquinho a nós mesmos...

Nada disso acontece. Porém o público de *The Apple* supostamente deve temer ao menos por um instante que estar

presente no Living Theatre possa não ser uma coisa inteiramente garantida. Outros modos de envolver diretamente a platéia são experimentados. Por exemplo, o negro vende café às pessoas das filas da frente; as vozes dos atôres são por vêzes ouvidas do fundo da sala, por meio de alto-falantes. No entanto, não se percebe como é que a atividade que toma lugar no palco poderia alcançar qualquer mêdo, esperança ou desespêro verdadeiros. Pois não existe nada nesses esforços da produção para atingir diretamente o público que se compare à insinuação de Cervantes de que qualquer pessoa que saísse no meio do seu *Retablo de las Maravillas* tinha de ser judia ou ilegítima. É possível, entretanto, que haja um certo tipo de mêdo levando o público a gostar de *The Apple*: quem confessar que não gosta pode ser chamado de quadrado.

Perto do fim do segundo ato, há uma fala dirigida diretamente à platéia:

> Passem para o nosso lado. Vocês não estão fazendo nada de importante. O que é que vocês fazem o dia inteiro? Lêem os jornais? Têm um emprêgo! E votam! Vocês realmente se decidem sòzinhos? Vocês só sabem quem são depois que morrem! E não gostariam de saber? A vida é tão apática! Tudo na sua vida muda dia a dia... Isso não confunde tudo, e depois não fica chato? A vida é tão chata! Venham para o nosso lado. Temos alguns valôres absolutos dos quais vocês nem sequer nunca ouviram falar.

Ora, acontece que uma pessoa que vai ao teatro não quer nada melhor do que estar do lado de alguém que já está no palco. Se qualquer oportunidade fôr proporcionada pelo espetáculo, o espectador poderá esquecer sua própria vida e entregar-se ao apêlo de outra, imaginária. O "teatro vivo", é claro, busca um efeito um tanto ou quanto diverso. Quer tocar o espectador diretamente, em sua própria vida, sem que êle a esqueça. Mas será que isso poderá ser alcançado quando se lhe pede que mude seus pontos de vista? Em favor de que outros pontos de vista? Nada de nôvo é proposto. O que deve o espectador fazer? Dar uma contribuição ao Living Theatre? Tornar-se integrante de seu elenco? Durante *The*

Apple, um ator diz à platéia que qualquer pessoa que desejar um papel deve deixar seu nome na bilheteria.

Porém o que ocorre durante um espetáculo de *The Apple* que possa de algum modo suscitar o desejo do espectador de tomar parte nêle? Ao menos em *The Connection* vimos um grupo de pessoas tomando entorpecentes ao som de música. E isso é algo de palpável. Além do mais, a ação da peça representava um ambiente real ao qual, sendo as coisas como são hoje em dia, é concebível que alguém pudesse querer pertencer. Em *The Apple* não existe um verdadeiro ambiente, nem há qualquer ação; nenhum objetivo é proposto por quem quer que seja a não ser o desejo de desconcertar o público. Um espástico é insultado por um bêbedo, um boneco é operado, um quadro feito de "pingos" é pingado num vidro, o bêbedo morre, o espástico revela que não é realmente espástico, que estava só representando. E, finalmente, a mensagem da peça é proclamada pelo ator que no início havia ameaçado o público com coisas terríveis se êle tivesse a coragem de ficar até o fim:

> Vocês sabem, alguma coisa morre e alguma coisa nasce. Umas poucas das caras velhas e algumas das novas. Você podia estar aqui. Só há um ingrediente necessário. Você tem de querer. A mim pouco importa se você quer uma refeição ou se veio roubar. Tudo se ajeita. De um modo ou de outro. Olhem aqui esta maçã... A gente vê que muita gente queria essa maçã porque ela está tôda mastigada. Isso é bom... E não me voltem aqui sem querer alguma coisa. Ouviram? OK, OK...

Essa fala não poderia ser dirigida pelo público aos atôres que estão no palco? Pois uma das leis do palco é que quem está nêle tem de querer alguma coisa. Afinal de contas, foi a compreensão dessa lei que fêz de Corneille um grande dramaturgo. Além disso, é a recusa de Samuel Beckett em aceitar essa mesma lei que o tornou um dramaturgo insuficiente a não ser em *Esperando Godot,* em que seus personagens pelo menos "querem" alguma coisa: esperar. Mas em *The Apple* vemos no palco umas pessoas que não querem nada, mas que ainda por cima fazem discursos à platéia sôbre a

conveniência de se "querer". O público, por sua presença no teatro, já indicou que queria alguma coisa. Creio que êle queria ver uma peça.

Creio, no entanto, que a mensagem da peça não é constituída apenas por êsse conselho para que as pessoas "queiram". A verdadeira mensagem é: Por que vocês não querem ser como nós? O que é que há com vocês? Porém após as canhestras exibições dos participantes de *The Apple*, quem poderá preferir seu modo de ser a seu próprio? É evidente que há quem possa.

Temos tido últimamente em Nova York um fenômeno chamado de "happenings". Trata-se de espetáculos improvisados realizados em sua maioria em estúdios de pintores e principalmente por pintores. Por que não? Numa peça recente de Jean Genet os atôres têm de pintar os cenários. Por que não haveriam os pintores de representar? Mas realmente os atôres dos "happenings" representam? Evidentemente, agora êles o fazem, pois essas coisas, tendo ficado em moda, agora são ensaiadas. Por exemplo, num "happening" realizado pelo próprio Living Theatre numa segunda-feira à noite, uma môça japonêsa fazia amor com um piano que estava de pernas para o ar. Outro truque, ou gracinha, é claro... *The Apple* pode ser descrita como uma colagem de "happenings".

Terá sido um êrro do Living Theatre o concentrar-se nesse momento num único efeito teatral? Um objetivo é melhor do que dois ou três, se êle fôr, de fato, o melhor objetivo possível. Porém se o objetivo é claramente secundário, ou tangencial, dentro de tôda a ordem dos efeitos teatrais, fazer-se dêsse objetivo algo de absoluto é sinal de pobreza e não de riqueza, de fraqueza e não de fôrça.

Creio, também, que o "teatro vivo" só pode ter a vida que sua platéia lhe trouxer. O tipo de efeito no qual êle se especializa exige platéias boas, isto é, vivazes. Porém as peças que o Living Theatre tem selecionado para apresentação têm sugerido de modo geral — e *The Apple* o faz com grande ênfase — que o público, como tal, está morto. Se o verdadeiro espetáculo aparece na autoconscientização do público, autoconscientização essa que a peça só serve para estimular, então é preciso que o público já seja real e não apenas

faminto de alguma "realidade" que só pode encontrar no palco. Brecht não julgava que seu público não queria nada; é possível que como autor pensasse que êle queria o capitalismo, e que quisesse alterar êsse desejo, ou que quisesse substituí-lo por outro objetivo: o comunismo. Mas Brecht não considerava seu público morto; apenas julgava que êle estava errado. Com um público morto, como pode haver vida num palco? E, de todos os palcos, como poderá ela existir no do Living Theatre?

Jack Gelber disse aos jornalistas que o tema de *The Apple* é a morte. E é: a morte tomada de forma abstrata, em sua oposição à vida como tal, por mais sem objetivo que esta seja. Mas a vida sem objetivo não pode ser distinguida da morte, e nesse caso não pode haver conflito real entre a morte e a vida. A vida só é "realmente" vida quando se situa em oposição à sua própria tendência para ser indeterminada e anômala, só quando determina para si mesma um objetivo, só quando deseja fazer algo mais do que apenas continuar a viver. E mesmo a mensagem de *The Apple* — Seja um imbecil — poderia ter um sentido (que não teve) se tivesse tido a intenção de protestar contra a tendência solapante e protoplásmica da vida para a indeterminação. Alguém já disse que uma pessoa inteligente no mundo moderno não pode mais estabelecer um objetivo para si. Nesse caso, sugiro que as pessoas inteligentes devem estabelecer para si o objetivo de se tornarem um pouco menos inteligentes. Mas a autopunição da razão é algo muito diverso da pura e simples asseveração gritante e crassa da mera inconseqüência. A mensagem de *The Apple* fica bem longe da tristonha sabedoria com a qual termina. *Os Jogadores* de Gogol, quando o profissional, que foi roubado por finórios ainda mais finórios do que êle, sintetiza a verdade da sua experiência nas seguintes palavras: "Minha mãe me disse quando eu era pequeno: Se você fôr burro, resigne-se de o ser; mas, se por acaso você fôr inteligente, tente, tente sempre, ser burro."

Samuel Beckett e James Joyce em *Fim de Partida*

Após aquêle maravilhoso deslumbramento diante do mundo que a apresentação do *Esperando Godot* de Samuel Beckett ocasionou, chegou o momento de ponderar com certo deslumbramento a respeito de certas características daquela peça que, sem ser clara sôbre seu objetivo ou sentido, perturbava sem espantar. Quando descia o pano em *Godot,* permanecia uma série de perguntas. Quem era Godot? Por que estavam Vladimir e Estragon esperando por êle? Por que estavam Pozzo e Lucky de todo na peça, já que êles pareciam não ter nenhuma relação definida com os dois vagabundos? Por que razão é a famosa "fala pensante" de Lucky uma paródia de James Joyce? E, finalmente, era o clima da peça de esperança ou de desespêro?

Algumas dessas perguntas agora podem ser respondidas. A peça seguinte de Samuel Beckett, *Endgame* (*Fim de Partida*), que trata da mesma experiência de que tratava o *Godot,* ilumina, ao menos especulativamente, muita coisa que ficava obscura nesta última, e de forma muito surpreendente. *Fim de Partida,* embora menos satisfatória no palco, é sob muitos aspectos superior a *Esperando Godot;* é mais pura na forma, mais densa em significação, uma expressão mais profunda dos objetivos últimos de Samuel Beckett. *Fim de Partida* é constituída por um ato longo, enquanto *Godot* se constituía de dois, algo repetitivos. Aquêles que julgavam que o talento de Beckett não reside na construção dramática, na construção do enrêdo, ou no desenvolvimento dos personagens — pelo menos tal como êsses são normalmente compreendidos — e que êle encontraria sua melhor expressão no ritmo mais simples do ato único foram justificados pelas proporções de sua peça mais recente.

Quanto à questão da forma, basta. Minha pergunta, entretanto, era: Quem é Pozzo? E a resposta a essa pergunta, que *Fim de Partida* torna possível, fornece a chave para as outras perguntas que *Godot* propunha. Pozzo, como será lembrado, era o homem com um chicote que conduzia o escravo, Lucky, à sua frente, estourando os dois em cena para aterrorizar, divertir e, de certa forma, consolar os dois vagabundos, Vladimir e Estragon. Devemos lembrar, também, que quando Pozzo reaparece ficou cego e fala poèticamente (de forma que parece constrastar com a personalidade feroz que exibira anteriormente) sôbre a inexistência do tempo e o poder avassalador da eternidade. Ao ouvir essa fala no teatro, senti uma tendência clara para acreditar que o próprio Pozzo era Godot, o misterioso personagem que os dois vagabundos estão esperando ver, e o qual ambos pensavam que poderia talvez justificar suas existências tristes e triviais. No final, entretanto, tal já não parecia ser o caso. Em *Fim de Partida* creio que descobri que Pozzo não é outro senão o antigo mestre literário e amigo de Beckett, James Joyce.

Esta segunda peça é direta e incontestàvelmente sôbre Joyce e a relação de Beckett com êle. Fica assim sobejamente clara a razão por que Lucky, em seu monólogo, parodiava a maneira joyciana. Em *Fim de Partida,* há um considerável número de tais paródias, tôdas pelo personagem central, Hamm. (Nesse próprio nome, há a sugestão de que Shem e Shaun eram apenas máscaras, que a personalidade verdadeira seria Hamm-Joyce.) Enquanto em *Godot* era Lucky — isto é, Beckett — que parodiava Joyce, em *Fim de Partida* é Hamm — isto é, o próprio Joyce — que faz as paródias.

Hamm é, entre outras coisas, o canastrão que interpreta a estória de sua vida. (N. do T.: "ham actor" é o têrmo para canastrão, donde o jôgo de palavras óbvio no original.) Êle é cego, como Joyce, e tirânico, mas humano; é cruel, porém com grande dignidade. Seu parceiro em *Fim de Partida* é um homem mais jovem, Clov, que aparentemente é seu filho adotivo. Clov (Beckett) é o menos humano dos dois. É o mais môço dos dois, menos enfêrmo e tem ao menos uma esperança, enquanto Hamm não tem nenhuma. A esperança de Clov é que êle possa um dia deixar Hamm. E a êsse respeito Hamm se manifesta com um certo humor: "Without

Hamm, no home". (N. do T.: "Sem Hamm não há lar", num nôvo jôgo de palavras.) Na verdade, em *Fim de Partida,* não há lar sem Hamm, pois o sótão que êle compartilha com Clov é tudo o que sobra do mundo, já que tudo o mais foi destruído. "Por que você não me mata?", pergunta êle a Clov. "Porque não tenho a chave", responde Clov. A chave é a da dispensa; mas creio que é também a chave da eminência literária. É um *ménage* estranho, por certo, como comentaria Rimbaud a respeito de sua relação com Verlaine, e, do mesmo modo que esta, uma relação essencialmente literária.

Pois Hamm é um escritor; êle aparentemente está ocupado com um *"work in progress"*, e por certo com êsse detalhe Beckett deseja que o identifiquem com Joyce. Essa obra é também a estória de sua própria vida. É possível mesmo que seja a estória de como Clov-Beckett se tornou o filho de Hamm-Joyce.

Como em *Godot,* há dois outros personagens. Mas em *Fim de Partida,* os outros dois são definitivamente relacionados aos principais. Os personagens secundários são os pais de Hamm, o pai Nagg, e a mãe, Nell, ambos os quais perderam os pés num acidente. Hamm guarda-os em latas de lixo, fazendo às vêzes com que Clov levante as tampas das mesmas para inspecioná-los, alimentá-los, ou atormentá-los, como nesse maravilhoso exemplo:

> HAMM: — Está na hora da minha estória. Você quer ouvir minha estória?
>
> CLOV: — Não.
>
> HAMM: — Pergunte a meu pai se êle quer ouvir a minha estória. (Clov vai até a lata, levanta a tampa da de Nagg, curva-se, olha para dentro da mesma. Pausa. Levanta-se novamente.)
>
> CLOV: — Êle está dormindo.
>
> HAMM: — Acorde-o. (Clov curva-se, acorda Nagg com o despertador. Palavras ininteligíveis. Clov levanta-se.)
>
> CLOV: — Êle não quer ouvir a sua estória.
>
> HAMM: — Dou um bombom a êle. (Clov curva-se, mesmo jôgo.)
>
> CLOV: — Êle quer uma jujuba.

HAMM: — Dou uma jujuba. (Clov curva-se. Mesmo jôgo.)

CLOV: — Está feito o negócio...

Hamm, nesta cena, quer contar ao pai, Nagg, a estória de sua vida, mas o pai só pode ser convencido a ouvi-la ao preço de um mísero subôrno. Tôda a megalomania e a crueldade de Joyce estão no episódio. Beckett não poupou o mestre nem um pouco mais do que Clov pouparia Hamm, ou do que Lucky pouparia Pozzo se fôsse capaz, afinal, de dominá-lo. E daí vem a sugestão de que Pozzo, como Hamm, seria a imagem de Joyce feita por Beckett, apenas mais caricaturada na primeira do que na segunda peça. Na verdade, Hamm é uma mistura de Pozzo e Vladimir, enquanto Clov é uma mistura de Estragon com Lucky.

Sem dúvida, muitos poucos dos que viram *Godot* podiam imaginar que a experiência dos dois personagens principais simbolizava uma relação tão literária quanto a alcançada por Joyce e Beckett. Quem poderia imaginar, quando arrastado à piedade pelos dois vagabundos, e ao terror pelo espetáculo do senhor com o chicote, que Beckett estava falando de sua própria amizade literária com o autor de *Ulysses?* O âmago da experiência de Beckett tal como êle é revelado em *Fim de Partida* pode ser resumido da seguinte maneira: A pior coisa que aconteceu a Beckett foi também a melhor coisa que lhe aconteceu — seu encontro com Joyce.

Claro que não podemos fazer mais do que especular a respeito de sua relação, mas por outro lado sabemos alguma coisa a respeito dos dois homens. Beckett foi para Paris, quando jovem, interessado em escrever poesia e ficção modernas. Joyce era nesse momento a mais alta figura de todo o movimento modernista. Era um mestre consagrado, o rei da linguagem, o grande inovador, o destruidor das velhas formas e o condenador dos velhos valôres. Tinha mais orgulho do que qualquer outro escritor da época, e estava mais absorvido em si mesmo, também, sendo a própria imagem do homem dedicado a si mesmo. Pois Joyce tinha pouquíssimo interêsse em outros escritores. Diz Stephen Daedalus em *Ulysses*: "A sua própria imagem para o homem com aquela estranha coisa, o gênio, é a medida de tôda experiência, material e moral. Tal apêlo o tocará. As imagens

de outros machos de seu sangue o repelirão. Êle verá nelas as grotescas tentativas da natureza para prenunciá-lo ou repeti-lo." Acontece que simplesmente não é verdade que todos os homens de gênio reajam dessa maneira em relação aos outros homens. Porém Joyce o fazia, sem a menor dúvida.

E êsse foi o homem que Beckett escolheu para ser seu pai literário. Beckett mostrou seus trabalhos a Joyce. Na verdade, o que deduzi de um estudo das peças é que, na mente de Beckett, Joyce se tornou o seu único parente, seu pai adotivo. E aparentemente foi Beckett que adotou Joyce — e não Joyce a Beckett, embora Hamm diga, em *Fim de Partida*, que adotou Clov.

Joyce escreveu, e fartamente, a respeito de seu pai e sua mãe. Beckett — ao menos em suas peças — só escreve a respeito de si mesmo e de Joyce, e, em *Fim de Partida*, a respeito do pai e da mãe de Joyce. Segundo o livro de Richard Ellmann, *James Joyce*, o grande escritor disse certa vez diretamente a Beckett: "Não amo a ninguém a não ser a minha família", num tom que, segundo Ellmann ressalta, sugeriria que êle não *gostava* de ninguém a não ser de sua família, tampouco. Mas se Joyce escreve sôbre seu pai e sua mãe, e isso em todos os seus livros, Beckett nunca escreve em suas peças a respeito de seus pais — apenas a respeito dos de Joyce. Não se haviam êles tornado os avós de Beckett?

É possível que tenha sido porque Beckett adotou Joyce como seu pai literário que êle não o quis para seu sogro na vida real. Segundo Ellmann, quando Lúcia, a filha de Joyce, se sentiu compelida a revelar a Beckett a paixão que sentia por êle, "Beckett declarou-lhe sêcamente que freqüentava o apartamento dos Joyces primordialmente para ver o pai dela". (O efeito sôbre Lúcia foi catastrófico.) É possível que o que êle quisesse dizer fôsse "meu pai".

Ter adotado um homem tal como Joyce revela duas coisas a respeito de Beckett, que ficam evidenciadas de outras maneiras em tôda a sua obra: primeira, um desejo de ser destruído, e, segunda, e contradizendo tal desejo, uma autoconfiança ilimitada. Quando consideramos quantos homens têm sido destruídos porque seus pais tiveram poder ou personalidade em demasia, é-nos mais possível apreciar a extensão da ousadia de Beckett em adotar como seu mestre lite-

rário e único parente aquêle gigante literário poderoso, friamente indiferente e auto-absorvido.

Beckett fêz, na verdade, muitos esforços para se libertar de Joyce. Todos os seus romances são, ao que me parece, fugas de Joyce — possìvelmente na direção de Kafka. O ensaio de Beckett sôbre Proust é também uma fuga de Joyce, mas uma fuga fracassada. Proust não é pessoalmente descrito no ensaio, nem Kafka aparece como personagem em *Malone, Malone Dies,* ou *Murphy*. Mas Joyce está presente nas peças de Beckett; êle é enfrentado e vencido, embora Beckett, seja como Lucky, seja como Clov, nunca seja apresentado como vencedor. Entretanto, Joyce como Pozzo é cegado; como Hamm êle é abandonado por Clov, deixado para morrer sòzinho. Por outro lado, Joyce, seja como Hamm, seja como Pozzo, é sempre mais compreensivo e mais humano do que quem quer que seja que fale por Beckett, seja Lucky, seja Clov.

Podemos então dizer agora quem é Godot? Para os que viram a peça êle pode ser um ser mitológico e representar seja qual fôr a coisa inatingível pela qual êles esperam. Minha sugestão, entretanto, deriva-se da minha primeira impressão de que Pozzo, a quem eu havia identificado como Joyce, era de fato Godot: Godot seria Joyce se Beckett nunca o tivesse conhecido; Godot seria Beckett se Beckett nunca tivesse tido de admirar Joyce.

Outra pergunta: Essas peças expressam o desespêro ou a esperança? Isso, também, pode ser respondido especulativamente. O que há de extraordinário a respeito de *Godot* e *Fim de Partida* é serem elas capazes de comover pessoas que não têm a menor idéia do que poderiam ser as relações entre os dois escritores, um jovem e cheio de aspirações, o outro mundialmente famoso. A minha impressão é que as peças são mais desesperançadas do que esperançosas; no entanto, elas levam a uma alegria que dificilmente poderíamos receber de obras pessimistas. São elas trágicas, então? Não chegam a tanto. No entanto... há tragédia em algum lugar perto dos personagens, embora não nêles. É possível que a tragédia já tenha ocorrido, e que as figuras de Beckett, Hamm e Clov, Pozzo e Lucky, sejam apenas membros do côro. Nell e Nagg são um côro ainda mais remoto. É o côro que expressa

o pessimismo drástico das tragédias de Sófocles, nunca os protagonistas que sofrem a agonia. Afinal de contas, Beckett e Joyce eram escritores, escribas; fôsse o que fôsse que acontecesse entre êles não poderia ser trágico a não ser na forma derivada descoberta por Samuel Beckett, e que torna ambas as suas peças obras autênticas e extraordinárias. Não tem havido muitas assim, desde *Finnegans Wake*, que tinha a intenção, desconfio, de tornar impossível qualquer obra-prima que viesse depois.

O Teatro e o "Absurdo"

SERÁ "absurdo" o mundo em que vivemos? Tornou-se êle absurdo recentemente? E requer o nosso mundo, recentemente absurdo, uma espécie particular de arte teatral que expresse êsse "absurdo"?

Se a sua tendência é para responder que "sim", então é provável que você fique convencido pelo que diz Martin Esslin em seu livro *The Theatre of the Absurd*.*

Diz Esslin que o nosso sentido atual de absurdo nasce da perda de realidades humanamente importantes. Que realidades? Bom, diz Esslin que perdemos Deus. Eu gostaria de saber quando foi que isso ocorreu. Mas Esslin provàvelmente só quer dizer que perdemos uma crença em Deus que em certo tempo nos era natural. Ora, acontece que sinto muito pouca saudade daqueles períodos da história nos quais era "natural" acreditar em Deus. E será que essa crença era realmente natural? Sören Kierkegaard, por exemplo, julgava que a educação cristã que era "natural" no século XIX — e essa espécie de educação nós perdemos — constituía o principal obstáculo à crença cristã; pois para Kierkegaard a verdadeira fé sempre foi possível, sempre miraculosa.

A família desapareceu? Pelo menos, ela é mais bem compreendida. O Estado desapareceu? Mas o Estado parece requerer os esforços e a adesão dos jovens, mais do que nunca. O patriotismo desapareceu? E, se desapareceu, será que a perda é assim tão triste? Entretanto, a figura do Coronel John Glenn, que está conosco tanto neste momento, sugere que o patriotismo ainda conserva uma virilidade considerá-

* Traduzido para o português e publicado, sob o título *O Teatro do Absurdo*, por Zahar Editores, Rio, 1968.

vel. O cosmonauta que fêz três órbitas em tôrno da Terra, e viu o Sol se pôr quatro vêzes em poucas horas, voltou à Terra para nos dizer que ainda fica emocionado ao olhar a bandeira americana. Será então que êle alçou vôo em direção à imponderabilidade apenas por amor a uma pequena parcela da humanidade confinada no território dos Estados Unidos no hemisfério ocidental? Se tal fôr o caso, sua realização deverá assustar-nos tanto quanto emocionar-nos. O que um homem pode fazer tão bem, êle ainda não faz pelos outros homens. O mundo não está tão diferente do que era.

A razão desapareceu? Nesse caso quem tiraria qualquer conclusão dessa nossa perda? Dizer que a razão desapareceu é falar sem a menor esperança de ser compreendido. Um mundo absurdo seria silencioso; não estaria inundado de peças.

Esslin dá muita importância a outra perda: a da nossa intimidade com o mundo. Para fortalecer o que diz, cita o *Mito de Sisifo* de Camus:

> Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja êste, é um mundo familiar. Mas num universo que é repentinamente privado de ilusões e de luz, o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado de uma pátria perdida, tanto quanto lhe falta a esperança de uma terra prometida a chegar. Êsse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e o seu cenário, constitui verdadeiramente o sentimento do absurdo.

Julgo absurdo aceitar quem quer que seja — mesmo Camus — como autoridade sôbre o "absurdo". E, de fato, a citação acima, que Esslin utilizou para fortalecer seu ponto de vista, é pràticamente destituída de sentido. Imaginem só: Camus prefere um mundo que possa ser explicado por um raciocínio falho — e, nesse caso, por que usar o têrmo "explicado"? — a outro que permaneça inexplicado por um raciocínio válido. Êle quer que o mundo seja familiar, enquanto Aristóteles julgava que devia provocar o deslumbramento. E como será possível que o mundo jamais seja privado da ilusão, que constitui tão grande parte dêle? O próprio Camus tinha grande número de ilusões, uma das quais era a que seremos inevitàvelmente levados a um sentimento de absurdo

quando nos é negada a lembrança de "uma pátria perdida" e de "uma terra prometida por chegar". Será tão absurdo assim não ter tido um bom "background" e não ter perspectivas reais? Triste, talvez; mas uma coisa é chamar o mundo de triste, e outra, muito diversa, chamá-lo de "absurdo". O primeiro enunciado não tem pretensão filosófica.

Não é mais possível ao mundo tornar-se absurdo do que lhe é possível pecar, passar fome, ou cair. Há muitos absurdos neste mundo; mas a maioria dêles sempre estêve presente.

Mas sempre existiu, então, um Teatro do Absurdo? Digo que não, e que nem existe hoje em dia tal coisa. Esslin diz que: 1) existia no passado um Teatro do Absurdo; 2) o grupo de dramaturgos contemporâneos que êle selecionou escreve o tipo de peças que escreve como reação a uma crise específica que o mundo atravessa neste momento. As duas declarações se anulam mùtuamente. Esslin afirma que existe uma crise espiritual específica, e que uma espécie determinada de arte dramática foi produzida a fim de expressá-la; mas êle não pode, nesse caso, afirmar também que formas teatrais semelhantes às que estão sendo produzidas agora antedatam de muito essa mesma crise. No entanto, num capítulo intitulado "A Tradição do Absurdo", Esslin vasculha a história passada para buscar protótipos das novas espécies de peças que estão sendo escritas agora. Os mimos da Idade Média, os bobos de côrte, os *clowns* de Shakespeare, as arlequinadas que se imiscuíram no *music hall* inglês e no *vaudeville* americano, a *Commedia dell'Arte*, os versos de *nonsense* de Lear e Lewis Carroll são um a um chamados para explicar a natureza de obras especìficamente modernas, caráter êsse que, por sua vez, é supostamente devido a um impasse especìficamente contemporâneo. Escreve Esslin: "Êste não é o lugar para um estudo detalhado dos *clowns*, bobos e rufiões shakespearianos como precursores do Teatro do Absurdo." Não há a menor dúvida de que não é.

Mas examinemos a proposição principal de Esslin de que existe hoje um Teatro do Absurdo, deixando de lado sua outra proposição, isto é, a de que êste preexistiria em relação à sua própria razão de ser. Será verdade que Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Albee, Arrabal, Grass,

Pinter e Simpson serão mais bem compreendidos se considerados como instigadores de uma nova arte dramática, o Teatro do Absurdo? Alguns dos dramaturgos mencionados acima têm escrito, sem dúvida, peças que correspondem às especificações de Esslin, porém apenas um dêles, Ionesco, é realmente importante. As três principais figuras, como creio que o próprio Esslin concordaria, são Ionesco, Beckett e Genet. Mas, dêsses três apenas Ionesco se adapta à fórmula de Esslin.

Não há dúvida de que um indivíduo, sendo um artista de grande categoria, tem tanto interêsse quanto tôda uma escola. E Ionesco é um dramaturgo notável com cinco ou seis obras-primas a seu crédito. Êle tem grande inventiva e um humor exuberante; infelizmente, suas idéias são de referência imediata, adventícias: e a última coisa que se pode dizer a respeito das mesmas é que sejam "novas". Uma idéia tìpicamente "nova" de Ionesco é que não existem idéias novas, mesmo na construção de peças. E êle se engana redondamente. Êle já tem escrito peças que são realmente novas como estrutura. São as idéias nelas expressadas que são por demais familiares e que nascem do clima dominante de pessimismo político e metafísico.

As objeções que se podem fazer ao teatro de Ionesco são muito próximas das que se podem fazer a todo o conceito de Esslin. Ionesco julga que o absurdo é algo de nôvo,[1] enquanto Esslin deseja comunicar-nos novidades acêrca do absurdo.

Esslin fala muito a respeito de Samuel Beckett e Jean Genet. Porém, nas análises bastante detalhadas que faz da vida e obras dêles, não foi capaz de trazer muita luz a respeito da arte dêles ou de dar a sensação de que êle a julgou muito acertadamente.

Beckett é discutido sob a rubrica: "A Busca do Eu". E Esslin busca, devidamente, na biografia de James Joyce por Richard Ellmann (e Joyce conhecia Beckett) dados que pudessem lançar alguma luz sôbre *Esperando Godot* e *Fim de Partida*. Ora, o livro de Ellmann é precioso tanto para a compreensão de Beckett quanto para a de Joyce. Por exemplo,

1 Não creio que Ionesco considere o absurdo como uma *idéia*, mas como uma *antiidéia*. Seu teatro tem sido chamado de "antiteatro".

parece que Beckett é dado a longos períodos de silêncio e que quando êle visitava Joyce muitas vêzes os dois se encaravam durante horas sem pronunciar uma só palavra. Isso sem dúvida nos diz algo a respeito do tipo de diálogo que já aprendemos a esperar de Beckett. Mas que ligação tem êsse dado pessoal sôbre Beckett com uma crise cultural geral, ou com qualquer sentimento moderno sôbre o absurdo? Beckett é, sem dúvida, um homem muito estranho. Até mesmo a sua letra, que tive a ocasião de ver certa vez, é extremamente peculiar.

Esslin faz objeções a um ponto de vista meu expressado num artigo que escrevi sôbre Beckett para o *The New Leader*, "Samuel Beckett e James Joyce em *Fim de Partida*", no qual procurei explicar a peça de Beckett em têrmos de sua atitude para com James Joyce. Diz Esslin que minha teoria "se torna evidentemente insustentável" não por não haver nela "uma certa medida de verdade (todo escritor é inevitàvelmente levado a usar elementos de sua própria experiência de vida em sua obra), mas porque, longe de explicar todo o conteúdo de uma peça como *Fim de Partida*, tal interpretação a reduz a um nível trivial". Terei reduzido a relação entre Hamm e Clov a um nível trivial? O que eu disse é que o *valor* de se identificar o material autobiográfico na peça era que, por fazê-lo, se tornava possível absolver o autor da acusação de pessimismo. Mas a minha própria interpretação da peça não importa. Eis a de Esslin: "A experiência expressada nas peças de Beckett (inclusive *Fim de Partida*) é de uma natureza muito mais profunda e fundamental do que a mera autobiografia. Elas revelam sua experiência da temporalidade e da evanescência; seu sentido da trágica dificuldade do indivíduo tomar consciência do seu próprio eu no impiedoso processo de renovação e destruição que ocorre com a mudança no tempo; da dificuldade de comunicação entre os sêres humanos; da busca sem fim da realidade num mundo no qual tudo é incerto e no qual a fronteira entre o sonho e a realidade está sempre mudando: da natureza trágica de tôdas as relações amorosas e do autoengano da amizade... e assim por diante." Será que as peças de Beckett tratam de tudo isso? Por essa lista de abstrações seria de deduzir que as peças de Beckett haviam sido escritas em alemão, e não na mais requintada linguagem fran-

cesa. Além disso, que ligação tem essa lista de abstrações de Esslin com a vida de Samuel Beckett? E que ligação tem essa vida com uma crise cultural geral? Tais seriam as ligações que Esslin seria obrigado a estabelecer, porém não estabelece.

Também em relação a Genet o conceito de Esslin sôbre o absurdo é de pouca ou nenhuma ajuda. Apega-se êle às informações sôbre a vida de Genet, que nos são dadas pelo próprio dramaturgo. Parece que Genet foi abandonado em criança, e que ao ser acusado de roubo resolveu tornar-se ladrão. Entre 1930 e 1940, nota Esslin, a vida de Genet foi a de um delinqüente itinerante, passada em meio a mendigos e proxenetas, vindo a conhecer nessa época as prisões francesas. Felizmente para o teatro, êle nunca se tornou realmente "o rato de prisão empedernido sôbre o qual as portas da prisão se fecham para sempre".[2]

Tais fatos indicam que também Genet é uma pessoa muito estranha. Não deveria essa estranheza pessoal ser relacionada a suas peças? Mas Esslin, cujo objetivo é provar sua teoria, ignora os fatos pessoais e se concentra no "absurdo de nossa época histórica". Êle deriva as peças de Genet do sentimento contemporâneo de desamparo ante um mundo mecanizado. Escreve Esslin: "Uma sensação de desamparo no confronto com a vasta complexidade do mundo moderno, e a incapacidade do indivíduo em fazer sentir sua própria influência nesse maquinismo intricado e misterioso, invade a consciência do homem ocidental de hoje. Um mundo que funciona misteriosamente e fora de nosso contrôle consciente tem de parecer absurdo." Ainda uma vez o que Esslin faz é enunciar frases feitas muito em moda, porém mistificadoras. O mundo que Genet descreve em suas peças é o resultado de uma imaginação viril, quase elisabetana em sua fôrça e inventiva. Genet pode ser comparado a Marlowe, mas nunca a Kafka.

É indispensável admitir que a arte não é capaz de ocupar uma posição central no mundo moderno; assim, o artista não pode estar no centro de tôdas as coisas. Mas não há dúvida de que Homero estava no próprio centro das coisas gregas quando escreveu a *Ilíada,* muito embora escrevesse em jônio;

[2] Rimbaud, *Une Saison en l'Enfer.*

e Sófocles estava no centro do mundo grego quando escreveu para o público ateniense. No mundo moderno, é claro, tal posição privilegiada não é acessível à arte. Para conseguir ver alguma coisa, o artista muito provàvelmente está condenado a não olhar para tudo à sua volta. Existirá alguém que possa estar no centro das coisas em nossa época? Nem disso podemos ter certeza. Mas de uma coisa podemos estar certos: se alguém existir, êsse alguém não será um artista. É por isso que um Homero é inteiramente inconcebível hoje em dia. (Hegel nota que não há uma só ferramenta conhecida pelos gregos que não seja registrada na *Ilíada*. Será concebível que qualquer poeta moderno pudesse sintetizar em seu canto todos os instrumentos manufaturados em nossa sociedade?) É muito provável que a arte exija, se é que deverá ser de todo praticada hoje em dia, que seu criador traga para ela a sua própria estranheza pessoal. Sugiro que isso seja a conseqüência lógica da situação marginal da arte como tal. A crítica política da arte, mesmo quando sensível e culta, tem sido comprovadamente estéril e incapaz de conduzir a qualquer espécie de criação nova. Pois ela se baseia numa premissa falsa: na de que a política devesse ser central (o que sem dúvida deve ser pôsto em dúvida), e que, sendo central, tinha o direito de insistir em que a arte também o fôsse; ora, duas coisas não podem ocupar o mesmo lugar no espaço ao mesmo tempo — talvez o possam apenas se forem infinitamente menores do que o minúsculo. Porém os críticos políticos da arte e da literatura modernas não estavam pensando em têrmos da Física do *quantum*. Estavam pensando na arte produzida em épocas passadas nas quais ela *era* central. Em verdade, a história daquilo que chamamos arte moderna e literatura moderna tem-se constituído da sucessiva imposição ao público de pontos de vista bizarros, atitudes inesperadas e efeitos peculiares. Tudo isso vem acontecendo há um tempo considerável, porém só recentemente é que se tornou tendência generalizada no teatro. Não há dúvida de que Strindberg era tão esquisito quanto Beckett ou Genet, mas ainda era mais excepcional do que êstes no início do nosso século. Hoje em dia, já se espera que indivíduos pessoalmente peculiares criem a arte que as pessoas dotadas de sensibilidade são capazes de apreciar. Será que isso tem

de significar que um teatro criado por pessoas "peculiares" tem de ser chamado de Teatro do Absurdo?

Creio que o que é importante aqui é notar que tal desenvolvimento do teatro é tardio, e sobrevém uns cinqüenta ou setenta anos depois que a idiossincrasia pessoal já se havia afirmado em outros campos — pintura, poesia, romance — como fator essencial para a produção de uma arte autêntica. Na realidade, eu sugeriria que uma das razões pelas quais há tanto tempo que a melhor arte tem sido a arte "avançada" se deve ao fato dos artistas se deleitarem no aspecto de anomalia implícito no se estar "à frente" dos outros. Uma forma de se ser peculiar é o ser avançado como o grou que, como diz Lautréamont, por voar na frente, força todos os outros a olhar para o seu traseiro.

Mas para o teatro — e Esslin não nota isso de todo — a necessidade de ser bizarro, excêntrico, individual, envolve o criador numa dialética na qual provàvelmente jamais são envolvidos outros tipos de criadores — o pintor, o poeta, o romancista. Admitindo-se que seja uma vantagem, quando se deseja criar, o ser pessoalmente estranho; mesmo assim, no teatro, a estranheza pessoal de cada um tem de ter efeito imediato sôbre uma platéia composta de pessoas as mais variadas, que têm de reagir à peça que lhes é apresentada antes de ter a oportunidade de ser convertida à mesma pela fôrça intimidadora da opinião cultural. Não creio que a dialética que indiquei deva acabar. Creio que foi exatamente essa dialética que tornou as peças de Beckett e Genet mais acessíveis a nós do que são seus romances. Se Beckett não se tivesse voltado para o teatro, teria permanecido o escritor excêntrico de estórias mórbidas escritas em prosa boa, porém monótona. Se Genet não se tivesse voltado para a forma teatral, teria permanecido o autor de uma pornografia lírica. A dialética imposta pelo teatro tornou possível a êsses "estranhos" falar uma linguagem que agrada tanto a êles quanto a nós. É essa dialética que torna as novas peças mais interessantes para mim, pelo menos, do que os novos poemas ou os novos romances. De tôdas as obras modernas são precisamente as novas peças de teatro que são, ou têm de ser, sugiro eu, as menos "absurdas".

Esta obra foi executada nas oficinas da Companhia Gráfica LUX, rua Frei Caneca, 224 — Rio de Janeiro, para Zahar Editores